SL
Primia/0129

Ecaterina Miháilá

Receptarea poeticá

Editura Eminescu

Ecaterina Mihăilă

RECEPTAREA POETICĂ

Scanned with OKEN Scanner

ABREVIERI

I. Barbu VP	— Ion Barbu, *Versuri și proză*, București, 1970.
Blaga P	— Lucian Blaga, *Poezii*, București, 1966.
Eminescu P	— Mihai Eminescu, *Poezii*, București, 1963.

Scanned with OKEN Scanner

CUVÎNT ÎNAINTE

O idee în circulație în textele care-și propun să caracterizeze peisajul atît de divers al criticii și teoriei literare contemporane vorbește despre perioada axată pe actul receptării în care ne-am afla. Ea ar urma altor două etape succesive: una concentrată în jurul scriitorului, a doua, care a fost interesată mai ales de organizarea, de structura operei literare.

Absolutizată, o asemenea periodizare e destul de șubredă. Biografismul pozitivist este astăzi în mare măsură abandonat, dar geneza scrisului și tipologia scriitorilor nu sînt preocupări desuete. Pornind din direcții și folosind instrumente foarte diferite, sînt mereu active efortnrile de a se descoperi căi mai eficiente de cercetare a textului, strat după strat. Dar se percepe accentul preferențial pus pe momentul receptării, pe registrul de întrebări și dificultăți dezvăluite de actul lecturii. Și în raport cu această preocupare stăruitoare, cu nenumăratele texte critice și teoretice cu privire la lectură, se poate constata că lucrările reușite, care sintetizează un capitol esențial al teoriei și criticii sînt relativ rare. Rămîn, firește, în afara discuției sistemele improvizate și inconsistente, oricît de solemn tehnicizate ni s-ar înfățișa.

Cu privire la receptarea poeziei, Ecaterina Mihăilă ne oferă o carte cu totul remarcabilă. Este o surpriză îmbucu-

Scanned with OKEN Scanner

rătoare, chiar pentru aceia care au cunoscut activitatea anterioară a autoarei, materializată în mai multe studii și, mai ales, într-un substanțial capitol despre poetica matematică din volumul colectiv Analiză și interpretare *(Editura științifică, 1972).*

Problemele înfățișate de acest volum cu dimensiuni restrînse au deschidere foarte amplă. Pornind de la funcțiile limbajului propuse în schema cunoscută a lui Roman Jakobson, un prim capitol demonstrează convingător că poeticitatea este o „modificare concomitentă a tuturor funcțiilor limbii ...", că „afectează organizarea mesajului la toate nivelele sale, de la cele de suprafață la cele de adîncime". Partea următoare se concentrează asupra valorii estetice și examinează principalele soluții, a apriorismului, subiectivismului, naturalismului, logicismului, sociologismului. Nu-i o simplă trecere în revistă. În cîteva dintre cele mai riguros gîndite pagini ale volumului, autoarea optează pentru o soluție întemeiată pe textele din tinerețe ale lui Marx. Relația dintre obiectiv și subiectiv, implicată în judecata de valoare, este examinată în dinamica ei „ca o întoarcere la sine a subiectivității prin obiectivare."

Centrul de greutate al cărții se află în partea intitulată „Critica literară ca formă a receptării", care sistematizează, în funcție de relația obiectiv-subiectiv, principalele direcții din critica secolului, de la impresionism la „lecturile teoretice", „care dau toate marea bătălie a obiectivității". Este de remarcat că, deși prezentarea metodelor contemporane de analiză e integrată aici într-o construcție mai vastă, în estetica receptării poetice, expunerea metodelor coexistente sau concurente din această zonă presărată cu dificultăți și presupunînd o inevitabilă tehnicizare e făcută cu o concentrare și cu o claritate exemplare.

Sînt calități caracteristice acestei sinteze cu obiect vast și cu ton măsurat și modest. Ecaterina Mihăilă știe să surprindă esențialul fără pedanterie și cu limpezime, nesim-

Scanned with OKEN Scanner

plificînd nimic, nesacrificînd nuanțele. Probitatea și seriozitatea se fac tot timpul simțite, ca și capacitatea de a păstra suficientă distanță față de punctele de vedere de care autoarea se simte mai apropiată și deci de a sesiza dificultățile, semnele de întrebare. Oricît de importante ar fi punctele litigioase referitoare la lecturile teoretice sau chiar la însuși actul critic, ar fi absurd să reproșăm autoarei că n-a rezolvat întrebări rămase deschise de secole și milenii. Pentru metodele contemporane un astfel de punct obscur este modul cum observațiile de ordin lingvistico-gramatical ori psihanalitic se pot converti într-o judecată de valoare, pot oferi criterii de ierarhizare obiective și rezistente.

Imporant este că Receptarea poetică *e construită și gîndită original, că aduce un punct de vedere argumentat cu fermitate liniștită și are, în același timp, o notabilă capacitate informativă, expunînd foarte concis esența cîtorva direcții principale din poetica ultimelor decenii. Se adresează și inițiaților, cărora le propune o sistematizare interesantă, dar și cititorului fără pregătire de specialitate. Atracția sau reacțiile de refuz provocate de metodele contemporane de analiză ar trebui să se sprijine pe cunoașterea directă a problemelor și a textelor. Pare o tautologie. Dar se știe cît de frecvent sînt tributare informațiilor după ureche atîtea opinii categorice, entuziaste sau ostile, cu privire la aceste mult discutate metode. Sinteză personală,* Receptarea poetică *este și o binevenită introducere în metodologia criticii contemporane. E mult pentru o carte de debut.*

SILVIAN IOSIFESCU

Scanned with OKEN Scanner

INTRODUCERE

Problemele receptării au apărut odată cu primele reflecții asupra poeziei. Vocabularul limbilor antice păstrează cuvinte care exprimă starea deosebită, de emoție și de înălțare morală, pe care o provoacă poezia: catarsis, patos, etos, ῥαșa.

Acestea au căpătat, însă, pentru prima dată, statut de probleme fundamentale ale meditației estetice la Kant, care, în trilogia sa filozofică, alături de rațiunea pură și rațiunea practică, s-a ocupat și de puterea de judecare a spiritului. Ulterior, prin constituirea axiologiei ca disciplină a filozofiei, consecință directă a criticismului kantian, s-a creat cadrul conceptual adecvat studierii receptării estetice. Dealtfel, esteticile intropatiei, produse de neokantianism, sînt, prin excelență, estetici ale receptării.

Fenomenologia a constituit un alt moment important în această evoluție. Hermeneutica fenomenologică a obiectului estetic a pus în evidență unul dintre aspectele lui esențiale: înscrierea conștiinței estetice receptoare, într-un mod singular, în statutul ontic al operei.

Încercările de constituire a unei axiologii moderne vor da o nouă interpretare relației prin care subiectul receptor

Scanned with OKEN Scanner

devine constitutiv obiectului receptat, într-un proces de reîntoarcere la sine a subiectivității înstrăinate prin obiectivare.

În ultimele decenii problemele receptării s-au bucurat de o deosebită atenție. Interpretarea semiotică și informațională a fenomenelor estetice a înscris actul receptării ca element constitutiv indispensabil oricărui proces semiotic sau comunicativ. Pe de altă parte, formele de artă modernă — informalul, muzica aleatoare, poezia ermetică, literatura de grad zero — care, prin structura lor indeterminată, provoacă o deschidere a proceselor receptive, au impus o reconsiderare a întregii problematici a esteticii și, în particular, a receptării.

În acest sens se înscriu și preocupările cercetătorilor români. După contribuția lui T. Vianu asupra receptării (din *Estetica*, 1934—1936), lucrările consacrate receptării, dintre care amintim capitolul *Lectura* din *Construcție și lectură* (1970), respectiv, *Configurație și rezonanță* (1973) de S. Iosifescu, volumele *Artă și comunicare* (1971), coordonator D. Matei, *De gustibus disputandum* (1972), coordonator I. Pascadi, *Lectura*: — *un eveniment al cunoașterii* (1977) de I. Vlad, se ocupă — adîncind mai vechile perspective estetice sau din perspective noi, psihologice, sociologice, semiotice și informaționale — de diverse aspecte ale receptării: atitudinea estetică și interesul estetic, rolul proceselor perceptive în receptare și educația estetică, sociologia succesului, eteronomia receptării, tipuri de receptare și apreciere, ambiguitatea și deschiderea, publicul și accesibilitatea, *mass-media* și *kitsch*-ul.

Lucrarea de față, consacrată receptării poetice, se înscrie în această tendință mai generală de reinterpretare a receptării ca fenomen estetic deosebit de complex.

Scanned with OKEN Scanner

Pornind de la ideea că receptarea poetică este un mod de restructurare subiectivă a obiectului, vom adopta, mai întîi, o perspectivă dinspre obiect spre subiect; și, deoarece obiectul poetic se constituie ca formă a limbajului natural, perspectiva va fi, în mod necesar, lingvistică (cap. I). Receptarea poetică, această activitate subiectivă complexă—perceptivă, afectivă, imaginativă și intelectivă — va fi privită ca efect al organizării poetice a mesajului, ca reflex izomorf cu obiectul, izomorf cu complexitatea însăși a structurii lui.

Această perspectivă ne obligă să adoptăm în prealabil o definiție a poeticității mesajului. Fără să preluăm definiția jakobsoniană a poeticității, vom porni de la schema clasică a funcțiilor limbii, așa cum au fost prezentate de Jakobson: funcția referențială, emotivă, conativă, metalingvistică, fatică și cea de autovizare, pe care Jakobson o consideră funcția poetică a mesajului.

De obicei, poeticitatea mesajului a fost definită cu ajutorul uneia dintre aceste funcții: cu ajutorul celei referențiale, cînd s-a pus în evidență modul particular de simbolizare a semnului poetic; cu ajutorul funcției expresive, cînd s-a făcut apel la capacitatea de exprimare afectivă a limbii, cu ajutorul funcției metalingvistice, cînd criteriul luat în considerare a fost funcționarea codului; cu ajutorul funcției conative, cînd s-a pus accent pe efectele produse de mesaj asupra cititorului, sau cu ajutorul funcției de autovizare (punctul de vedere jakobsonian), cînd poeticitatea mesajului a căpătat o interpretare pur formală.

Deoarece considerăm că fiecare funcție în parte este necesară dar nu suficientă pentru definirea poeticității, *vom defini poeticitatea mesajului ca modificare concomitentă a tuturor funcțiilor pe care semnul verbal le îndeplinește în alte tipuri de mesaje*. Totodată, vom urmări efectele pe care diferitele modificări ale funcțiilor limbii le produc asupra

Scanned with OKEN Scanner

subiectului receptor. Astfel, modificarea funcției referențiale va produce domeniul imaginarului și simbolismului poetic, la care subiectul receptor participă, la rîndul său, imaginativ și intelectiv pentru descoperirea sau chiar instituirea semnificației poetice, modificările funcției expresive vor solicita afectivitatea subiectului receptor, după cum modificările funcției metalingvistice vor produce efecte de surpriză, tensiune, indecizie și opțiune. În sfîrșit, modificarea funcției de autovizare a mesajului produce efecte senzorial-perceptive, și, în același timp, ca principiu de coerență și unitate formală, va provoca, corespunzător, unitatea și coerența tuturor proceselor receptive.

Perspectiva lingvistică asupra receptării va arăta deci că organizarea mesajului poetic la toate nivelele sale, cu consecința modificării funcțiilor pe care semnul verbal le îndeplinește în alte tipuri de mesaje, este orientată spre producerea unor efecte variate și profunde asupra subiectului receptor. În același timp, va pune în evidență rolul activ al subiectului în receptarea unei structuri construite anume pentru complinire subiectivă.

Capitolul al II-lea va adopta o altă perspectivă asupra receptării: dinspre subiect spre obiect. Subiectul nu va mai fi însă privit ca reproducător activ, pe plan psihologic, al unei structuri obiective, ci ca un subiect axiologic, ca subiect care judecă opera poetică în funcție de preferințele și idealurile sale, care îi fixează un loc într-o evoluție a formelor poetice, care integrează opera ca structură semnificativă în structuri semnificative mai vaste: poetice, artistice, mitice, epistemologice etc. Receptarea va fi privită ca activitate de apreciere a operei conform finalității ei subiective, de apreciere a operei ca valoare.

Relația pe care subiectul axiologic o stabilește cu obiectul poetic se exprimă printr-o judecată de valoare (gust). Orice

Scanned with OKEN Scanner

activitate axiologică se supune unui paradox, descoperit de către Kant, cu privire la judecata de gust: *judecata de gust este universală fără raportare la concept.* Deoarece considerăm că descoperirea acestui paradox are în axiologie importanța pe care a avut-o în matematică descoperirea paradoxului lui Cantor, al lui Russell sau al lui Gödel, vom prezenta soluțiile la paradoxul kantian al judecății de gust — aprioristă, subiectivistă, naturalistă, logicistă, sociologică — ca tot atîtea interpretări pentru facultatea spirituală prin care un obiect, cu o anumită finalitate pentru om, este receptat de către subiect.

Soluția pe care o vom adopta va porni de la contribuțiile cercetătorilor români în domeniul axiologiei. Astfel, universalitatea, nesupusă conceptului, a oricărei activități axiologice și, în particular, a receptării axiologice a poeziei, va fi explicată printr-un proces dialectic extrem de strîns, în care spiritul uman devine mai întîi, prin alienare, obiect și apoi se reîntoarce la subiect, căpătînd astfel aparența transcendentalității.

Ultimul capitol al lucrării va fi consacrat criticii literare ca formă a receptării poetice. Critica literară va fi privită ca receptare axiologică a operei poetice. Vom regăsi deci, și în cazul criticii, paradoxul kantian al judecății de gust sub forma unei dihotomii mult discutate în dezbaterile ultimelor decenii: subiectiv/obiectiv, artă/știință, limbaj al obiectului/metalimbaj. De asemenea, diferitele soluții date paradoxului kantian al judecății de gust pot fi regăsite în diferitele tipuri de critică literară. Dintre acestea, ne vom ocupa doar de cele două atitudini extreme: impresionismul, în care criticul este mai atent la sine ca subiect decît la obiect, și lectura teoretică a textului poetic, care constă în receptarea critică a operei cu ajutorul unei metode riguroase și din perspectiva unei ideologii la care criticul consimte.

Scanned with OKEN Scanner

Vom încerca să demonstrăm că în toate cazurile critica literară rămîne o relație valorică exprimată, chiar atunci cînd subiectul axiologic este estompat de cel gnoseologic, prin opțiunile ideologice și metodologice ale criticului.

Tratarea receptării poetice de la obiect spre subiect și de la subiect spre obiect, adoptarea unei viziuni lingvistice, și respectiv, axiologice, vor lumina noi aspecte ale receptării, mai puțin luate în considerare pînă acum. Ideea de a defini poeticitatea mesajului ca modificare concomitentă a tuturor funcțiilor semnului verbal și de a urmări efectele acestor modificări în planul receptării va permite o analiză amănunțită, în care orice articulație a structurii poetice va avea un corelat în componentele receptării.

Pe de altă parte, ideea de a urmări soluțiile axiologice care s-au dat paradoxului kantian al judecății de gust, ca tot atîtea soluții la interpretarea activității receptive a subiectului axiologic, ne va ajuta în discuția referitoare la paradoxul criticii literare. În același timp, integrînd critica literară printre formele receptării poetice, și anume ca cea mai reprezentativă dintre acestea, se va completa problematica receptării ca activitate spirituală complexă: *psihologică, axiologică, critică.*

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul I
PERSPECTIVĂ LINGVISTICĂ

§ 1. POETICITATE ȘI RECEPTARE

În capitolul consacrat receptării din *Estetica* (1936), Tudor Vianu propunea revizuirea conceptului de emoție estetică, care, în tradiția filozofiei platoniciene, augustiniene și apoi postkantiene, era asimilată cu deosebita putere „de a ne deschide adîncul lucrurilor, substratul metafizic al lumii și a ne ferici pe măsura acestei revelații" [357/297]. Tudor Vianu arăta că emoția estetică nu este fulguraţia unei revelații intuitive, ci un proces complex, care se desfășoară în timp, pe întreaga durată a percepției. Starea afectivă, cu care era confundată emoția estetică, este doar o componentă a receptării, însoțită permanent de o vastă rețea de afecte de diferite feluri și mai ales de acte intelectuale. Emoția estetică nu mai este privită ca o stare *instantanee* și *intensă*, ci ca un adevărat proces de o deosebită complexitate, decompozabil în nenumărate momente, din care nu lipsesc nici cele senzoriale, nici cele afective, dar nici cele reflexive. De asemenea, emoția artistică este privită ca un proces deschis, cu reveniri posibile, cu adînciri ale unor componente sau ale altora, în funcție de moment și de perspectivă.

Dimpotrivă, cîteva decenii mai tîrziu, S. Iosifescu atrăgea atenția, în *Configurație și rezonanță* (1973), asupra pericolului de a izgoni total emoția din receptare și de a o inter-

preta ca un act pur intelectual. O receptare fără emoție este însă la fel de greu de înțeles ca și o receptare lipsită de orice participare a intelectului: „Dimensiunea afectivă nu poate fi izgonită din contactul cu literatura, pentru că nu există stare de conștiință neutră. Cu atît mai puțin poate fi neutră receptarea unei comunicări individuale. Tendința de cerebralizare în arta contemporană e un fapt. Se răsfrînge și în actul receptării. Dar nici audiția lui Boulez sau Pousseur, nici lectura lui Claude Simon nu sînt afectiv neutre" [166/375].

Reținînd ca idee generală caracterul de proces, niciodată închis, al receptării, imposibil de interpretat ca o stare exclusiv emotivă, dar nici ca o stare exclusiv intelectivă, ci ca un complex de reflexe senzoriale, emotive și intelectuale, provocate de un obiect care, prin structura sa, rezultat al procesului de creație, constituie un complex de stimuli pentru aceste reflexe, ne vom ocupa de receptare privită dintr-un punct de vedere mai restrîns.

În primul rînd, pornind de la convingerea că poezia este forma reprezentativă a literaturii, ne vom opri în acest capitol numai la receptarea poeziei; receptarea celorlalte forme poate fi ușor discutată în raport cu aceasta. O altă restrîngere privește perspectiva din care vom analiza receptarea poetică. Vom urmări diferitele componente ale receptării ca efecte ale organizării mesajului poetic, deci vom adopta mai întîi *un punct de vedere lingvistic*. Vom folosi, de asemenea, noțiuni și concepte din semiotică și teoria informației, în măsura în care au fost asimilate de lingvistică. Dar, ori de cîte ori va fi posibil, vom aminti ideile de mare circulație și uneori de mare vechime din estetică, pe care analiza poeziei ca limbaj ce produce anumite efecte nu poate decît să le confirme.

Dacă pornim de la ideea că efectele la nivel perceptiv, afectiv, imaginativ și intelectiv, care împreună configurează *receptarea poetică*, sînt produse de anumiți stimuli cu exis-

Scanned with OKEN Scanner

tență obiectivă în mesaj, *stimuli de poeticitate*, este necesar, oricît ar fi de dificil, să adoptăm o definiție a poeticității mesajului.

Se știe că funcția principală a unui mesaj verbal este de a comunica ceva despre obiectele lumii înconjurătoare sau despre obiectele lumii mentale, în general, despre realitate. Această funcție, numită *referențială*, privește capacitatea semnului verbal de a trimite la ceva din afara sa, de a fi un mijloc, ușor de mînuit, prin care vorbitorul „se referă" la realitate (înțeleasă în sensul cel mai larg).

Poeticitatea a fost definită, în primul rînd, în raport cu această funcție principală a limbii.

La începutul secolului a fost dominantă teoria emotivistă a limbajului poetic. Un mesaj verbal devine poetic dacă funcția de referire la realitate este însoțită de o atitudine afectivă. Teoria emotivistă a limbajului poetic, introdusă de Ogden-Richards [268], [298], a fost adoptată de studiile de stilistică în perioada Ch. Bally, cînd expresivitatea era înțeleasă ca formă a afectivității limbajului. Concomitent, conceptul de expresivitate capătă și sensul crocean de formă intuitivă de cuprindere a generalului în particular și sensul vosslerian și spitzerian de activitate formativă a spiritului în limbă.

Dar, tot în primele decenii ale secolului nostru, apar școlile formaliste (Formalismul rus, Cercul lingvistic de la Praga), ale căror cercetări și rezultate capătă ecoul cuvenit abia în deceniile cinci și șase, odată cu dezvoltarea structuralismului. Reprezentant și continuator al acestor școli, Roman Jakobson formulează principiul formal și structural al poeticității mesajului [170/350—377].

Pe binecunoscuta schemă a comunicării, *emițător-mesaj-receptor*, R. Jakobson axează principalele funcții ale limbii: *funcția referențială*, prin care mesajul se raportează la reali-

inv. 182268

Scanned with OKEN Scanner

tate, *funcția emotivă*, prin care mesajul se raportează la emițător, *funcția conativă*, prin care mesajul se raportează la destinatar, *funcția de autovizare*, prin care mesajul se raportează la el însuși, *funcția fatică*, prin care mesajul se raportează la canalul de transmisie, și *funcția metalingvistică*, care vizează codul. În realizarea concretă a mesajelor, funcțiile limbii nu apar în stare pură, ci în diferitele tipuri de mesaje o funcție devine dominantă, iar celelalte se manifestă într-o măsură mai mare sau mai mică. Într-un mesaj științific va fi dominantă funcția referențială, într-un mesaj afectiv va fi dominantă funcția expresivă, într-un mesaj persuasiv va fi dominantă funcția conativă, într-un mesaj telefonic va fi bine reprezentată funcția fatică etc., dar în fiecare coexistă în grade diferite și alte funcții ale limbii.

Un mesaj dominat de funcția de autovizare, pe care Jakobson o identifică cu funcția poetică, este un mesaj în care semnele își pierd transparența și captează atenția asupra organizării lor formale. Mesajul nu mai este doar un mijloc de a trimite la ceva exterior, ci devine un obiect care se pune în valoare pe sine și reușește folosind echivalența dintre diferitele sale segmente. De aceea, *proiectarea echivalenței de pe axa selecției pe axa combinării*, „una dintre cele mai frumoase propoziții ale poeticii structurale" [215/153], este, după Jakobson, principiul însuși al poeticității.

Înțelegerea poeticității exclusiv ca *organizare formală* a mesajului a fost însă de îndată resimțită ca o restrîngere a poeticității la numai unul dintre aspectele care o caracterizează. Astfel, la scurt timp, Michael Riffaterre [303] propune ca funcție a poeticității *funcția stilistică* sau *expresivă*, pornind de la convingerea că, pe de o parte, vizarea mesajului nu acoperă întreaga zonă poetică, iar pe de altă parte, că această funcție poate fi detectată și în mesaje nepoetice. Funcția stilistică sau expresivă este înțeleasă de Riffaterre ca „intensitate" sau „expresivitate" a unei structuri lingvis-

Scanned with OKEN Scanner

tice, în care dominantă este oricare altă funcție, și care formează „o structură caracteristică, particulară, individuală, pe scurt, un stil". „Astfel, funcția stilistică nu este la același nivel cu celelalte, întrucît acestea sînt orientate spre punctele cardinale ale actului comunicării (origine, rezultat, cadru de referință), în timp ce ea este orientată spre una sau mai multe alte funcții. Funcția stilistică va coexista deci infinit mai des (dacă nu chiar totdeauna) cu celelalte decît oricare dintre cele șase funcții" [303/76]. Deci, funcția care conferă poeticitate mesajului este, după Riffaterre, o funcție de organizare individuală a oricărei alte (altor) funcții a (ale) limbii.

Din același motiv, al inacceptării egalității *formă-poeticitate*, autorii *Retoricii generale* [89] propun ca funcția de vizare a mesajului să se numească *funcție retorică*. Ei consideră că poeticitatea nu numai că nu poate fi redusă la formă, dar nici măcar nu poate fi redusă numai la particularități de limbaj, „. . . definiția poeziei ca un limbaj printre altele nu poate fi considerată definitivă. E o definiție provizorie, punct final în plan empiric, etapă în plan rațional. Teza noastră susține, deci, că particularitățile limbajului poetic sînt de o asemenea natură încît ajung să descalifice poezia ca limbaj. Dar tocmai actualizarea acestor particularități e ceea ce exprimă *esența non-lingvistică a literarității*" [89/14]. (Aceeași idee este exprimată în [181]).

Și pentru Grupul μ funcția retorică, ca și pentru Riffaterre cea stilistică, poate viza toate celelalte funcții ale limbii.

În afara cazurilor citate, cînd se propune chiar înlocuirea denumirii de funcție poetică, interpretării exclusiv formale a poeticității i s-au adus nenumărate obiecții; amintim la noi pe cele formulate de I. Coteanu [74/68—73], S. Marcus [216/308], S. Bratu [37/102—109].

O altă perspectivă din care a fost interpretată poeticitatea mesajului și care, într-un fel, a constituit și o replică la interpretarea exclusiv formală a poeticității este cea

Scanned with OKEN Scanner

semantică. Tot la începutul secolului, Richards a fost și promotorul interpretării semantice a limbajului poetic. În continuare, dezvoltarea semioticii de inspirație Peirce, Morris și a semiologiei de inspirație saussureană a adus în prim plan problema *semnificației*. Din această perspectivă, poeticitatea este explicată în raport cu *modul de simbolizare a semnelor*.

Ca semn verbal, cuvîntul trimite la ceva din afara lui, iar corpul său nu contează decît ca mijloc de simbolizare. De aceea, el este nemotivat (arbitrar) și transparent la semnificație.

Cele mai multe interpretări privesc simbolizarea poetică ca o simbolizare de gradul doi, ca o simbolizare care pornește de la simbolizarea deja realizată de semnul verbal. Pe acest principiu se bazează, cu toată deosebirea dintre ele, sistemele semiotice secunde de tip Barthes sau de tip Lotman, precum și interpretările limbajului poetic ca limbaj de conotații, căci conotațiile sînt, de fapt, sensuri secundare ale unei simbolizări primare.

Simbolizarea vizînd chiar funcția referențială a limbajului, interpretarea poeticității ca o simbolizare de gradul al doilea sau secundară aduce în prim plan problema referentului. Semnul poetic nu mai trimite la realitatea înconjurătoare, empirică, așa cum o face semnul verbal, ci la o realitate imaginată în funcție de o semnificație generală pe care semnul poetic o degajă. De aceea, lumea referențială a poeziei se sustrage oricărei verificabilități empirice, sfidează valoarea de adevăr a semnului verbal prin instituirea unui punct de vedere strict subiectiv, prin instituirea unui adevăr de un alt ordin.

Tot din punctul de vedere al funcționării semnelor, poeticitatea a fost definită și ca mod de simbolizare care nu trimite la un referent, ci la un alt semn, deci ca mod de simbolizare care se închide asupra semnelor înseși [217]. Această interpretare se potrivește unei poezii ermetice de tip Mallarmé

Scanned with OKEN Scanner

sau Barbu. Faţă de ceea ce Mukařovský numea *funcţie estetică* şi apoi Jakobson *funcţie poetică*, cînd atenţia este centrată asupra semnului care devine scopul comunicării [55], poeticitatea este înţeleasă aici nu ca autovizare a semnului, ci ca vizare a unui semn prin intermediul altui semn. De data aceasta nu mai este vizată forma, ci *procesul însuşi de simbolizare*.

Pentru definirea poeticităţii s-a făcut însă apel nu numai la o semantică a semnelor (raportul semnelor cu referentul), ci şi la o sintaxă a lor (combinatorica semnelor). La aceasta şi-a dat concursul şi teoria generală a informaţiei prin elaborarea noţiunii de cod ca ansamblu de reguli de combinare a elementelor (semnelor) pentru transmiterea informaţiei.

S-a constatat că într-un mesaj poetic combinarea semnelor sfidează regulile codului lingvistic şi de aceea poeticitatea a fost definită ca violare a acestor reguli. *Devierea, ambiguitatea, deschiderea* sînt noţiuni care exprimă modul particular de combinare a semnelor într-un mesaj poetic. Şi dacă *devierea* vizează mai ales originalitatea combinării semnelor, *ambiguitatea* şi *deschiderea* exprimă caracterul indicibil al trimiterii la referent, corelat cu posibilitatea unei interpretări multiple a semnului.

Dacă pentru simplitate şi claritate corelăm diferitele interpretări ale poeticităţii mesajului, enumerate, pe scurt, mai sus, cu schema lui Jakobson, observăm că fiecare în parte are în vedere una dintre funcţiile limbii: interpretarea emotivistă a limbajului poetic — funcţia emotivă, principiul formal al poeticităţii — funcţia de vizare a mesajului, poeticitatea ca mod specific de simbolizare — funcţia referenţială, poeticitatea ca mod specific de combinare a semnelor — funcţia metalingvistică. Aceste interpretări pun deci în evidenţă modificările pe care mesajul poetic le aduce uneia sau alteia dintre funcţiile limbii şi definesc poeticitatea ţinînd seama de aceste modificări. Fiecare în parte pune însă în

Scanned with OKEN Scanner

evidență modificările unei singure funcții, care devine principiul poeticității: *expresivitatea, forma, modul de simbolizare, modul de combinare a semnelor.*

Dintre cele șase funcții enumerate de Jakobson, *funcția fatică*, o funcție, dealtfel, periferică în toate tipurile de mesaje, cu excepția celui telefonic, funcția prin care se exercită un control asupra canalului de transmisie, poate fi luată în considerare în cazul mesajului poetic, mai ales dacă admitem că recitatorul (sau, în cazul narațiunii, povestitorul) este o formă a canalului de transmisie, cu toate consecințele de interpretare, timbru, ton etc. care decurg de aici. În această situație, funcția fatică este preluată de persoana care se interpune între text și receptor și încetează astfel de a fi numai o funcție a limbii.

În sfîrșit, cît privește *funcția conativă*, în elaborarea oricărui mesaj, emițătorul are în vedere destinatarul. El este tot timpul conștient că mesajul său este adresat unui interlocutor, că acesta trebuie să-l înțeleagă, să fie convins, emoționat etc. Se înțelege că funcția conativă, ca toate celelalte funcții, va acționa diferit în diferitele tipuri de mesaje. Un mesaj științific convinge prin forța argumentației logice, prin posibilitatea verificabilității empirice, un mesaj publicitar însă trebuie să convingă prin alte mijloace. În acest ultim caz, atenția se centrează asupra destinatarului, deci funcția conativă devine dominantă.

R. Jakobson [172/90—91] arată că vocativul și imperativul exprimă cel mai bine funcția conativă a limbii, căci aceste două forme, una nominală iar cealaltă verbală, vizează în mod direct destinatarul. De asemenea, un mesaj magic, de incantație, este prin excelență conativ, căci centrarea asupra destinatarului — în cazul de față un obiect sau o persoană absente — tinde parcă spre materializare.

Scanned with OKEN Scanner

În mesajul poetic funcția conativă capătă o importanță majoră, căci tendința acestui tip de mesaj de a produce efecte asupra destinatarului este de prim ordin.

Oricare dintre trăsăturile limbajului poetic, enumerate mai sus și corelate cu funcțiile limbii, este necesară, dar nu suficientă, pentru definirea poeticității. Bogăția de forme particulare în care poate să apară poeticitatea îndreptățește predominarea unei interpretări sau a alteia (în funcție de o experiență poetică concretă), dar nu îndreptățește absolutizarea unui singur aspect și ridicarea lui la rangul de principiu imuabil al poeticității. Se știe că școlile poetice formaliste de la începutul secolului au generalizat experiența curentelor poetice de avangardă din epoca respectivă, după cum cele mai multe interpretări recente generalizează experiența poeziei ermetice.

Pentru definirea poeticității, înțeleasă ca o trăsătură a mesajului ce se modifică în timp, trebuie să ținem seama de toate formele în care poeticitatea s-a manifestat de-a lungul evoluției poeziei, cu convingerea că și în viitor ea va cunoaște noi forme, rezultat al necontenitei inventivități poetice.

De aceea, ținînd seama de diferitele forme istorice în care a apărut poezia (genuri, curente, mode și experimente), vom defini poeticitatea nu ca modificare a uneia sau a alteia dintre funcțiile limbii, ci ca *modificare concomitentă a tuturor funcțiilor limbii*. Aceasta înseamnă că poeticitatea, astfel înțeleasă, presupune organizarea mesajului la toate nivelele sale, de la cele de suprafață pînă la cele de adîncime, și că fiecare componentă a limbajului — forma fonică a semnelor, combinatorica și semantica lor — își modifică funcția pe care o îndeplinește în mod obișnuit. Modificările funcțiilor limbii vor fi considerate în raport cu o funcționare ideală a semnului verbal, funcționare care îi asigură rolul de *substitut*. Astfel, forma semnului verbal (fonică și gramaticală) este arbitrară și transparentă la semnificație. Ea nu atrage

Scanned with OKEN Scanner

atenția asupra sa, ci trimite prompt și convențional la referent și la relațiile dintre referenți. Funcționarea codului se caracterizează prin echivalența perfectă a proceselor de codare și de decodare, adică ansamblul de elemente și regulile lor de combinare sînt perfect cunoscute și folosite convențional, atît de către emițător, cît și de către receptor. Pentru a se realiza echivalența, expresivitatea mesajului trebuie să fie zero, adică emițătorul să nu intervină cu nimic personal, neconvențional, în folosirea semnelor verbale și a regulilor lor de combinare. De asemenea, funcția conativă trebuie să se rezume la vizarea destinatarului numai ca destinatar ce decodează convențional mesajul, ajungînd astfel în mod corect la ceea ce substituie semnul verbal. În sfîrșit, trebuie să adăugăm funcționarea perfectă, fără nici o perturbație, a canalului de transmisie. Se observă că toate celelalte funcții contribuie la realizarea funcției referențiale. Dacă ar fi să caracterizăm cu un singur cuvînt această funcționare ideală a semnului verbal, cuvîntul este *convențională*, pe care cei doi parteneri, emițătorul și destinatarul, o respectă cu strictețe și care asigură comunicabilitatea.

Față de această funcționare ideală a semnului verbal, în mesajul poetic toate funcțiile se modifică concomitent, modificările lor fiind produse de dominarea funcției de autovizare a mesajului. Funcția de autovizare a mesajului se manifestă ca funcție de *generare* a modificărilor tuturor celorlalte funcții și ca funcție de *sincretizare* și de *sintetizare* a lor.

Definind poeticitatea ca modificare a tuturor funcțiilor limbii, vom privi receptarea ca efect al acestor modificări. Astfel, vom urmări modificările pe care mesajul poetic le aduce *funcției referențiale*, *funcției emotive*, *funcției metalingvistice* și *funcției fatice*, modificări dominate de *funcția de autovizare*, precum și *orientarea conativă* a acestor modificări, în sensul efectelor pe care le produc asupra receptorului.

Scanned with OKEN Scanner

§ 2. FIGURĂ ȘI POETICITATE

Modificările diferitelor funcții ale limbii, cu rezultatul poeticizării mesajului, se obțin prin organizarea mesajului la toate nivelele sale: sonor, semantic, sintactic și transfrastic. Unitatea minimală a unei astfel de organizări este *figura*, respectiv, sonoră, semantică, sintactică și transfrastică, sau — în terminologia *Retoricii generale* de la Liège [89] — *metabola*, care la diferite nivele este numită, respectiv, metaplasm, metasemem, metataxă și metalogism.

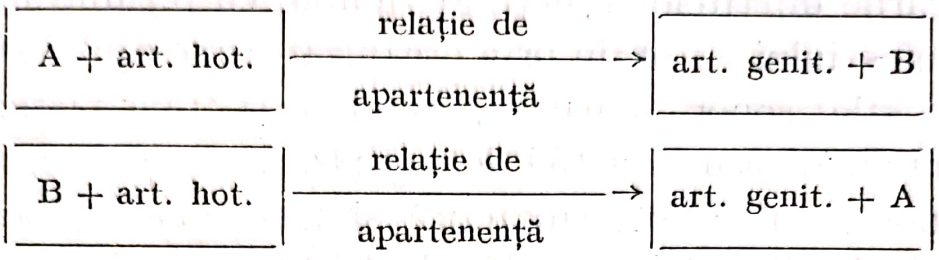
Pentru discuția care urmează trebuie să precizăm de la început că *figura este un procedeu și nu un indice al poeticității*. Figurile sînt folosite și în alte tipuri de mesaje, în alt scop decît cel poetic: euristic, individualizator, persuasiv etc. Într-adevăr, figurile sînt procedeele prin care se realizează diferitele modificări ale funcțiilor limbii, cu rezultatul poeticizării mesajului, dar ele nu pot fi confundate cu poeticitatea (așa cum consideră Jakobson). Prezența unei figuri într-un mesaj nu este un indiciu al poeticității mesajului. Numai dacă figura produce modificări de un anumit tip funcțiilor limbii (ceea ce vom încerca să demonstrăm în paginile următoare), mesajul devine poetic.

De asemenea, trebuie subliniată polivalența figurii în mesajul poetic. Aceeași figură produce concomitent modificări în mai multe funcții ale limbii.

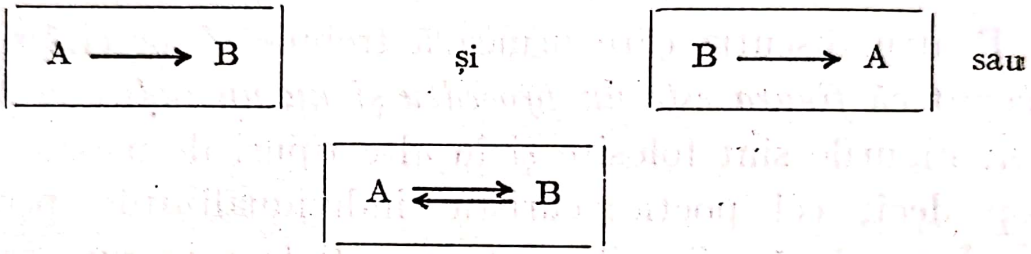
Astfel, o figură de tipul *visul unei umbre și umbra unui vis* (Eminescu), numită *chiasm sintactic*, aduce modificări, în primul rînd, formei. Forma, care este, de obicei, transparentă la semnificație și are doar rolul de a trimite la referent, atrage atenția asupra propriei sale organizări: relații simetrice între elementele constitutive, cu inversarea poziției și a rolurilor sintactice. Dacă notăm cu *A* primul element al figurii, *vis*, și

Scanned with OKEN Scanner

cu *B* pe cel de-al doilea, *umbră*, figura poate fi reprezentată astfel:



prescurtat:



Reprezentarea pune bine în evidență relațiile de simetrie în combinarea semnelor figurii.

Aceeași figură aduce însă și modificări funcției referențiale. În mod obișnuit, semnul verbal trimite direct la un obiect exterior. Figura de mai sus are rolul de a complica această relație directă. Ea nu trimite la referent prin intermediul semnelor verbale consacrate prin convenție, ci prin intermediul altor semne verbale: *vis* și *umbră*, deci în mod mediat. La aceasta trebuie să adăugăm că, și în interiorul figurii, referentul „vis" este simbolizat prin intermediul semnului *umbră*, iar referentul „umbră" prin intermediul semnului *vis*. Referențialitatea mesajului este deci obținută prin sugestivitate.

În plus, figura *visul unei umbre și umbra unui vis* modifică funcția emotivă a limbii, care, în mod curent, este exprimarea spontană a emoțiilor și sentimentelor. Figura reprezintă, aici, expresia elaborată și, în același timp, adecvată atitudinii afective a poetului.

Scanned with OKEN Scanner

Iată cum aceeași figură modifică concomitent mai multe funcții ale limbii. Poeticitatea mesajului este dată de modificarea acestor funcții și nu de prezența figurii ca atare.

În plus, fiecare figură se integrează, în cazul mesajului poetic, într-o structură poetică mai complexă, la un nivel superior celui minimal, structură care cuprinde, în cele din urmă, mesajul poetic ca un tot. Din acest moment, mesajul poetic se închide, însă, ca organizare lingvistică și se deschide spre alte structuri, mai vaste, nonlingvistice. (Despre text ca structură închisă v. [17], [119], [120], [288]).

§ 3. FORMA POETICĂ ȘI RECEPTAREA

După cum am mai spus, funcția pe care o îndeplinește forma într-un mesaj verbal este aceea de a trimite la ceva din afara lui, la referent (forma sonoră) sau la relațiile dintre referenți (forma gramaticală). De aceea, forma semnului verbal sau a mesajului nu este sesizată ca atare de către vorbitori. Ea este doar un mijloc de a substitui referentul, de a trimite prompt la acesta.

Un mesaj poetic se pune însă în evidență pe sine prin organizarea formală. Figurile sonore (prozodice), gramaticale (sintactice), lexicale (de sens) și transfrastice (translingvistice) produc modificări în funcțiile limbii și, în primul rînd, în cea referențială, dar în același timp, toate aceste figuri prezintă o frumusețe în sine, o frumusețe formală, așa cum un templu, în afara funcției sale religioase, încîntă prin armonia și perfecțiunea construcției. De aceea, se spune că funcția prin care este vizată forma mesajului reifică limbajul, îl transformă într-un obiect care poate fi contemplat fără nici o raportare la conținutul său, ca o simplă rețea de relații formale, abstracte.

Scanned with OKEN Scanner

Figurile verbale pot fi regăsite și în alte tipuri de mesaje, nepoetice, cu consecința modificării funcțiilor limbii, dar numai mesajul poetic este astfel organizat, încît, la diferitele sale nivele, figurile să se găsească într-o perfectă corespondență, să-și răspundă prin simetrii, proporții, repetiții, echivalențe și paralelisme.

Funcția de vizare a formei mesajului aparține, prin excelență, limbajului poetic. Fără să le anuleze, ea opacizează celelalte funcții ale limbajului și atrage atenția destinatarului asupra unui obiect armonios construit, bine proporționat, ordonat în structuri de relații izomorfice la diferite nivele. În fața unui astfel de obiect, receptorul regăsește aceeași încîntare ca în fața frumuseții formale din pictură și sculptură, din arhitectură și muzică. Tocmai pentru că operează în toate artele, această funcție a fost numită *estetică* de către J. Mukařovský [262/2—94], apoi, restrictiv și identificînd-o cu poeticitatea, a fost numită funcție *poetică* de către R. Jakobson [170/350—377], [171/14—248], [172/83—125]. Principiul jakobsonian al proiectării echivalențelor din planul paradigmatic în cel sintagmatic pune în evidență esența formală a acestei funcții (v. și [235]). Tot ceea ce este simetrie și proporție în spațiul virtual al limbii este actualizat în spațiul sintagmei poetice. R. Jakobson vorbește de o geometrie a poeziei, de un sistem de relații proprii între elementele mesajului poetic, care îl îndepărtează de celelalte mesaje, nepoetice, și îl apropie, în schimb, de alte creații artistice care se supun aceluiași principiu geometric al formei (vezi apropierea pe care Jakobson o face între poemul husit și arta gotică). În același sens, F. de Saussure [328] căuta în poezie geometria figurilor pînă în straturile cele mai adînci ale organizării ei și corespondența între diferitele figuri de sunet și sens.

Și la noi, Ion Barbu a apropiat adesea poezia pură de spațiile geometrice perfecte, străbătute de același principiu

Scanned with OKEN Scanner

formal care domină substanța: „Stanța lui Moréas" (pe care I. Barbu îl compară cu matematicianul Hilbert) „devine emul al enunțului matematic. Se înveșmîntă în aceeași frumusețe canonică, datorită nu știu cărei cerebralități sumare, unei arte mai general concepută — a teoremei. Emoția e mai profundă și agravată parcă de densitatea pe care i-o conferă o formă avară" (I. Barbu, VP 260). Ion Barbu a văzut principiul matematic al poeziei pure în caracterul axiomatic, deductiv, al armoniei și formei poetice. Și numai puținii poeți care au realizat acest principiu au fost în stima poetului matematician: Rimbaud, Moréas, dar mai ales Mallarmé și Valéry.

Forma poetică se adresează unui receptor rafinat și sensibil, unui receptor care poate privi limbajul nu numai în funcția sa referențială, ci și ca un obiect în sine, cu frumuseți latente, pe care le generează organizarea și folosirea tuturor posibilităților formale ale limbii. Forma poetică provoacă reflexele artistice primare, căci ea trezește bogăția inepuizabilă a sensibilității umane, care devine poarta deschisă a receptării. Receptarea poetică înseamnă, în primul rînd, *perceperea sensibilă a formei*. Prin simțuri subiectul devine coprezent universului poetic, prin simțuri el este chemat să accepte forme noi, uneori cu totul necunoscute, și să participe la o nouă ordine sensibilă. Forma poetică sonoră se adresează direct simțurilor receptorului, contribuind prin ritmicitatea și periodicitatea unităților, prin cadența și muzicalitatea lor, prin orchestrația și euritmia construcției la crearea unei convenții lirice, care transpune subiectul în situația specifică a receptării.

Poate de aceea s-a considerat dintotdeauna că poezia participă la o ordine universală, armonizîndu-și ritmurile cu ciclurile vitale și cu mișcarea periodică a aștrilor. Astfel, P. Servien [319/13] vede în metrica dorică reprezentarea ptolemeică a universului printr-un șir de cercuri și de sfere care

Scanned with OKEN Scanner

se cuprind unele pe altele într-o simetrie și armonie desăvîrșite, iar Ch. Caudwell [51/199] consideră că ritmul poeziei creează un ritm interior prin care subiectul devine conștient de sine, prin care se închide în propria-i interioritate, integrîndu-se, în același timp, unei armonii generale.

De asemenea, dintotdeauna s-a considerat că poetul creează sub influența ritmului și a armoniei, că mai întîi acestea se declanșează chemînd parcă sentimentele și reprezentările poetice într-o adecvată corespondență melodică. Astfel, P. Valéry prezintă situații din propria sa activitate creatoare în care ritmul formează o stare inițială incertă, forma și materia găsindu-se încă într-o adevărată încleștare, din care treptat forma ritmică devine „singura condiție de admitere sau emitere" a expresiei poetice ce formează „universul rezonanței sensibile" [348 II/1344].

Și așa cum ritmul și armonia constituie matricea primară în geneza poetică, tot astfel ele constituie matricea primară a receptării.

Este adevărat că urmărind evoluția în timp a aspectelor prozodice ale limbajului poetic se observă o slăbire a metricii poetice, care a cunoscut perfecțiunea la cei vechi, la poeții greci și latini, în favoarea semanticii poetice, amplu dezvoltată în poezia modernă și contemporană. Cu toate acestea, ritmul a rămas peste timp un principiu poetic ordonator. De aceea, P. Servien [318/195], [321/49—56] consideră ritmicitatea o calitate în afara căreia lirismul este de neconceput; de asemenea, S. Marcus în modelarea matematică a opoziției limbaj poetic/limbaj științific introduce ritmul ca trăsătură distinctivă definitorie [215/118—126].

Într-adevăr, forma sonoră este una dintre condițiile poeticității. Accentele, lungimea sunetelor și silabelor, pauzele, consonanța și alternanța sunetelor, toate aceste elemente, nesesizabile în mod obișnuit, creează, prin ordine și repetabilitate, universul sonor al poeziei, receptat senzorial cu plă-

Scanned with OKEN Scanner

cere și emoție. Limbajul poetic este muzicalitate, spune P. Valéry. Și această muzicalitate stabilește „o relație indefinisabilă, dar minunat justă, cu modurile și legile sensibilității noastre" [348/I1363].

Prin formă mesajul poetic acționează mai întîi asupra zonei sensibile a conștiinței receptoare. Poezia își relevă sensul său autentic numai trecînd prin sfera sensibilului. De aceea, receptarea poetică „este mai întîi o apoteoză a sensibilului"; „schemele care organizează sensibilul caută să-i confere nu numai strălucire și prestigiu, ci, de asemenea, puterea de a convinge corpul"; căci „corpul este mai întîi în noi mișcat de ritm și copleșit de armonie" [92/II12].

La acestea trebuie să adăugăm efectele pe care le produce *forma pură*, atunci cînd este abstrasă substanței, cînd înseamnă doar proporție și simetrie, echivalență și paralelism, care se adresează simțurilor primare ale receptorului, dar care se adresează și unui simț cu mult mai profund, acela care sesizează principiul axiomatic-deductiv al poeziei, despre care vorbea Ion Barbu, principiu formal de „ritm și rit poetic" ce creează spațiul necesar al creației și receptării poetice (v. și [370]).

§ 4. SEMNIFICAȚIA POETICĂ ȘI RECEPTAREA

Pentru a urmări modificările funcției referențiale în mesajul poetic, să vedem mai exact cum se realizează funcția referențială în cazul funcționării ideale a semnului verbal. Se știe că, spre deosebire de alte tipuri de semne, semnul verbal substituie referentul prin intermediul unui corelat mental, numit *referință, concept, imagine mentală* (v. [269/251—265], [133/64—65], [74/35—36]; v. și [236]). De exemplu, referentul semnului verbal „lumină" este un aspect al realității fizice, dar, în același timp, el exprimă un adevărat proces de cunoaș-

Scanned with OKEN Scanner

tere care s-a efectuat pînă la înțelegerea naturii lui corpusculare și ondulatorii. Accepția din limbajul uzual reflectă, de asemenea, o prelucrare mentală a realității. Se înțelege că diferitele semne verbale dintr-o limbă trimit la referent prin medieri mentale de grade diferite. S-ar putea face chiar o clasificare a semnelor verbale dintr-o limbă după gradul de mediere mentală a substituirii referentului (v. [277] pentru o astfel de clasificare a individualului în limbă).

Ținînd seama că gradul de mediere mentală a substituirii referentului este diferit în diferite cazuri, vom reprezenta semnul verbal astfel:

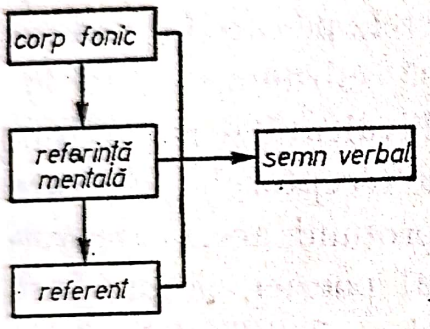


Fig. 1.

La aceasta trebuie să adăugăm că referentul poate fi un obiect sau o calitate a realității empirice, dar și a realității suprasensibile, *suprasensibil* însemnînd, pur și simplu, *care se refuză cunoașterii prin simțuri*. Este vorba de un referent ca cel al unor semne verbale de tipul: *angoasă*, *alienare* sau *energie*, *entropie* etc.

Cît privește natura relației dintre corpul fonic (semnul vehicul) și obiect, este unanim acceptată ideea arbitrarietății ei. Această relație, arbitrară, se impune însă prin convenție în cadrul unei colectivități. Pe bună dreptate s-a arătat că motivarea relațiilor gramaticale, demonstrată de Jakobson [173], nu afectează arbitrarietatea semnului verbal [89/95]. (În problema arbitrarietății semnului verbal v. și [115], [315]).

Scanned with OKEN Scanner

Față de această realizare ideală a funcției referențiale, vom urmări următoarele modificări care se produc în mesajul poetic, precum și efectele acestora asupra subiectului receptor:

1) imaginarea referentului,
2) simbolizarea imaginativă a referentului,
3) simbolizarea ermetică a referentului.

4.1. Imaginarea referentului

Prin imaginarea referentului vom înțelege aducerea referentului la nivelul percepției.

Recunoscînd că „actul percepției este în artă un scop în sine și trebuie să fie prelungit" [333/78], formaliștii ruși au urmărit cu deosebită atenție procedeele prin care limbajul poetic creează efectiv senzația obiectului, viziunea lui, prin augmentarea dificultății și duratei percepției. În acest sens, V. Șklovski [333] analizează procedeul singularității la Tolstoi. Obiectele nu sînt desemnate prin semnele verbale corespunzătoare lor, ci printr-o perifrază poetică care indică parcă un nou contact senzorial cu realitatea. Între autor și cititor se creează un raport neobișnuit, căci obiectele îi sînt prezentate ca și cum i se oferă sensibilității pentru întîia oară, reușind astfel să i le imagineze, adică să le aducă la nivelul percepției lui vii. De asemenea, școlile stilistice de diferite orientări au insistat asupra mijloacelor prin care limbajul poetic creează pentru lector iluzia unei realități trăite. Astfel, Auerbach arată cum în poemele homerice „bucuria existenței senzuale reprezintă pentru ele totul, iar năzuința lor supremă este de a ne înfățișa acest lucru. Printre lupte și pasiuni, aventuri și primejdii, ni se arată vînători și ospețe, palate și locuințe de păstori, întreceri și spălat de rufe — pentru ca să vedem pe eroi în viața lor de toate zilele și, văzîndu-i, să ne putem bucura de modul în care savurează prezentul atrăgător, fru-

Scanned with OKEN Scanner

mos rînduit în datini, peisaj și necesitățile zilnice. Și astfel, ne farmecă și ne subjugă încît participăm la realitatea vieții lor — atît timp cît citim sau ascultăm, indiferent dacă știm sau nu că totul este doar o legendă, că totul este « inventat »" [7/13]. Aceeași artă a reprezentării perceptibile este regăsită de Auerbach la toți autorii analizați, pînă la V. Woolf, la care întregul abis al vieții sufletești se proiectează în gesturile clipei, imaginate de autoare atît de concret.

Procedeele prin care se obține imaginarea referentului, aducerea lui la nivel perceptibil, sînt figurile semantice de diferite tipuri și dintre acestea, în primul rînd, metafora, despre care I. Fónagy spune că „păstrează încă urma contactului senzual al obiectului pe care ni l-a îndepărtat gîndirea conceptuală, abstractă" [107/420]; (v. și [22], [57], [194], [197], [202/40—41], [205], [213], [223], [230] [346]; pentru interpretarea metaforei pe baza teoriei actelor ilocuționare a lui Austin v. [67]).

Prin aceste procedee poetul încearcă să motiveze semnul verbal, să găsească acele analogii, echivalențe și similitudini prin care să evoce aspectele senzoriale ale referentului, calitățile lui perceptibile.

Pentru a modifica funcția referențială a semnului verbal, în sensul imaginării referentului, este necesară o reuniune de cel puțin două semne, deci de un context minim, căci un semn verbal izolat nu poate trimite decît la referentul convențional. Prin contextul pe care îl alege, poetul rupe relația convențională a semnului verbal cu referentul său și îi instituie un nou referent pe care îl aduce la nivelul percepției. De exemplu, în contextul: *Aș vrea un cîntec încăpător precum / foșnirea mătăsoasă a mărilor cu sare* (I. Barbu), referentul semnului verbal „cîntec" nu mai este cel convențional, ci un altul, și anume, aspirația spre cuprinderea armoniei universale, referent pe care poetul îl instituie apelînd la elemente senzorial-perceptive: *foșnire, mătăsoasă, mări, sare*. Deci, o

reuniune de semne verbale, cu rol de formă-vehicul, trimite la un alt referent, imaginar. Corpul fonic al semnului „cîntec" nu mai indică referentul convențional, ci un altul, pe care limbajul poetic îl instituie cu ajutorul unei analogii semantice.

Acest nou semn care se creează poate fi numit semn *iconic* sau *imagine*, deoarece, prin definiție, semnul iconic este semnul care aduce referentul la nivelul percepției. Iată cîteva asemenea definiții: imaginea „ancorează semnificatul în realitatea lumii perceptibile" [83], imaginea „materializează un fragment al universului perceptiv" (v. [12], [20], [21], [118], [157], [168], [221], [266], [272], [306], [310], [316], [322], [338], [364]). Chiar o încercare de definire a semnului iconic, ca cea a lui U. Eco din *Introduction to a semiotics of iconic signs*, în care principiul similarității nu mai este considerat definitoriu pentru semnul iconic, admite că „semnele iconice reproduc ceva din condițiile percepției referentului lor" [98/5]. (Pentru raportul iconic/analogic, arbitrar/digital v. [352]).

Vom reprezenta modificarea funcției referențiale, în sensul instituirii unui referent imaginar (pentru simplificare vom recurge la reprezentarea biplană a semnului verbal), ca în fig. 2.

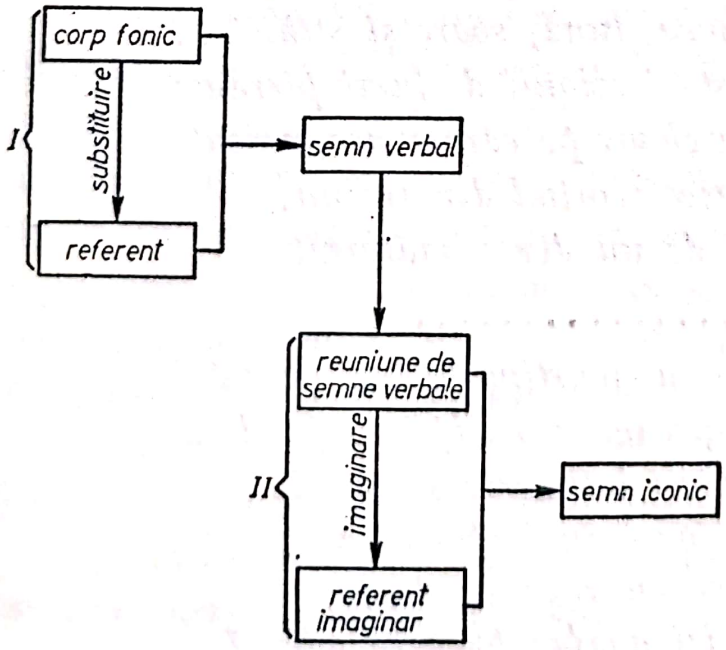


Fig. 2

Deci semnul verbal, într-un context poetic, nu mai conduce la referentul convențional (I), ci la un nou referent, imaginar (II), adus la nivelul percepției receptorului.

În continuare, vom ilustra această transformare a funcției referențiale cu analiza cosmogoniei eminesciene din *Scrisoarea I* (Eminescu P 111—113):

La-nceput, pe cînd ființă nu era, nici neființă,
Pe cînd totul era lipsă de viață și voință,
Cînd nu s-ascundea nimica, deși tot era ascuns . . .
Cînd pătruns de sine însuși odihnea cel nepătruns.
Fu prăpastie? genune? Fu noian întins de apă?
N-a fost lume pricepută și nici minte s-o priceapă,
Căci era un întuneric ca o mare făr-o rază,
Dar nici de văzut nu fuse și nici ochiu care s-o vază.
Umbra celor nefăcute nu-ncepuse-a se desface,
Și în sine împăcată stăpînea eterna pace ! . . .
Dar deodat-un punct se mișcă . . . cel întîi și singur. Iată-l
Cum din chaos face mumă, iară el devine Tatăl . . .
Punctu-acela de mișcare, mult mai slab ca boaba spumii,
E stăpînul fără margini peste marginile lumii . . .
De-atunci negura eternă se desface în fășii,
De atunci răsare lumea, lună, soare și stihii . . .
De atunci și pînă astăzi colonii de lumi pierdute
Vin din sure văi de chaos pe cărări necunoscute
Și în roiuri luminoase izvorînd din infinit,
Sînt atrase în viață de un dor nemărginit.

. . . . . .

În acea nemărginire ne-nvîrtim uitînd cu totul
Cum că lumea asta-ntreagă e o clipă suspendată,
Că-ndărătu-i și nainte-i întuneric se arată.
Precum pulberea se joacă în imperiul unei raze,
Mii de fire viorie ce cu raza încetează,
Astfel, într-a veciniciei noapte pururea adîncă,

Avem clipa, avem raza, care tot mai ține încă . . .
Cum s-o stinge, totul piere, ca o umbră-n întuneric,
Căci e vis al neființei universul cel himeric . . .

În prezent, cugetătorul nu-și oprește a sa minte,
Ci-ntr-o clipă gîndu-l duce mii de veacuri înainte;
Soarele, ce azi e mîndru, el îl vede trist și roș
Cum se-nchide ca o rană printre nori întunecoși,
Cum planeții toți îngheață și s-azvîrl rebeli în spați
Ei, din frînele luminii și ai soarelui scăpați;
Iar catapeteasma lumii în adînc s-au înnegrit,
Ca și frunzele de toamnă toate stelele-au pierit;
Timpul mort și-ntinde trupul și devine vecinicie,
Căci nimic nu se întîmplă în întinderea pustie,
Și în noaptea neființii totul cade, totul tace,
Căci în sine împăcată reîncep-eterna pace . . .

Cosmogonia eminesciană, în care se regăsesc ecourile unei culturi filozofice de la cea indică pînă la cea a lui Schopenhauer, este realizată prin procedee care aduc sistematic referentul la nivel perceptibil, cu rezultatul transformării semnelor verbale în semne iconice.

Geneza și moartea universului sînt aduse la nivel perceptibil, mai întîi, prin sfera semantică a lexicului folosit. Infinitatea în spațiu a universului capătă expresie sensibilă prin utilizarea unor cuvinte sau sintagme cu sens de întindere nesfîrșită, imensitate, atît în extensiune cît și în profunzime, raportate, însă, la elemente terestre cunoscute senzorial receptorului: *noian întins de apă, întinderea pustie, mare făr-o rază, prăpastie, genune, văi, cărări necunoscute*. Predominarea substantivelor în raport cu adjectivele calificative exprimă primordialitatea materiei în geneza universului.

Cu ajutorul unei serii semantice de tipul: *întuneric, negură, noapte, umbră* se reprezintă stadiul primar al nemiș-

Scanned with OKEN Scanner

cării moleculare, urmat apoi de un altul al arderilor și luminozității: *roiuri luminoase, izvorînd din infinit,* după cum o altă serie semantică: *himeric, suspendat, vis, spumă, pulbere* exprimă efemeritatea și evanescența alcătuirilor galactice.

Pentru același motiv, de sensibilizare a referentului, cuvinte din paradigme diferite, uneori la mare distanță semantică, sînt aduse în același plan sintagmatic al echivalențelor. Astfel, în sintagma *văi de chaos* (și în zborul Luceafărului printre constelații apare *a chaosului văi*), un cuvînt cu referent dificil de reprezentat — *haos* — este asociat unui cuvînt cu referent ușor de reprezentat perceptibil, *văi,* care conține în structura lui semantică și sensul verticalității, al adîncimii, transferat cuvîntului *haos,* ceea ce conduce, pentru acesta din urmă, la o reprezentare spațială, de volum, și, în același timp, ondulatorie, imposibil de realizat în accepția lui primară. În plus, prepoziția *de,* care exprimă de obicei un raport de proveniență sau de finalitate, dată fiind incompatibilitatea semantică dintre cele două cuvinte, provoacă un efect neobișnuit în planul reprezentării perceptibile. De asemenea, în sintagma *lumea asta-ntreagă e o clipă suspendată* se realizează echivalarea paradigmelor spațiu/timp prin opoziția paradigmelor imensitate (spațială) vs. punctiformitate (temporală). În sfîrșit, în versul *Timpul mort și-ntinde trupul și devine vecinicie,* un atribut al lumii organice, moartea, este transferat timpului, atribut al materiei. Veșnicia, infinitatea în timp, se neagă pe sine ca timp prin lipsa mișcării, reprezentată perceptibil: *Căci nimic nu se întîmplă în întinderea pustie.*

Deci echivalarea unor paradigme foarte depărtate, precum *spațiu/timp, mișcare/nemișcare, efemeritate/veșnicie,* sau a unor paradigme foarte abstracte, de tipul: *sine, etern, veșnic, himeric, infinit,* cu unele foarte concrete, de tipul: *prăpastie, văi, cărări,* are ca rezultat reprezentarea imaginativă a genezei universului. De asemenea, sintagmele negative, adesea în chiasm sintactic, care exprimă dialectica internă a feno-

Scanned with OKEN Scanner

menelor lumii ajută, în același timp, intuiția la reprezentare imaginativă: *La-nceput, pe cînd ființă nu era, nici neființă, Cînd nu s-ascundea nimica, deși tot era ascuns, E stăpînul fără margini peste marginile lumii, Cînd pătruns de sine însuși odihnea cel nepătruns.*

Este de remarcat sensul special pe care îl dezvoltă prepoziția *de* în ultimul vers citat. C. Noica [167/11] a indicat nenumăratele sensuri metafizice, de o deosebită profunzime, pe care *sine, sinele* și *sinea* le-au căpătat în limba română. În toate limbile există, însă, o opoziție bine marcată între *în sine* și *de sine* sau *pentru sine*. Opoziția exprimă raportul dintre lumea înconjurătoare, pe de o parte, și conștiința care reflectă și care se reflectă, pe de altă parte. Lucrurile există *în sine* (vezi, de exemplu, *lucrul în sine* kantian), dar numai conștiința poate fi *de sine* sau *pentru sine*. În versul eminescian, *cel nepătruns* odihnea pătruns *de sine* și nu *în sine*, ceea ce dezvoltă pentru *nepătruns* sensul de conștiință reflectantă. La aceasta contribuie și demonstrativul *cel*, care substantivează pe *nepătruns*, spre deosebire de o articulare enclitică, care ar dezvolta sensul mult mai general, de caracteristică a întregii lumi, nu numai a conștiinței. În univers a apărut o *obscură conștiință de sine*, dar această conștiință se află într-un stadiu primar, ca un simplu impuls ce urmează abia să se dezvolte. Adjectivele verbale *pătruns/nepătruns*, dintre care primul și-a accentuat sensul verbal iar al doilea cel substantival, printr-o opoziție în chiasm, înlesnesc reprezentarea.

Analizînd cîteva dintre procedeele de sensibilizare a zonelor de gîndire pură, la care apelează Eminescu în acest fragment, am încercat să punem în evidență aducerea sistematică a referentului, în cazul de față deosebit de abstract, la nivelul percepției receptorului.

Să urmărim în continuare efectele pe care imaginarea referentului le produce asupra subiectului receptor.

Scanned with OKEN Scanner

Transformarea semnelor verbale în semne iconice reușește să pună în corelație calități ale obiectelor aparent incompatibile, astfel încît universul perceptibil al poeziei creează subiectului receptor impresia unei descoperiri senzoriale plină de surprize. Deși absente, obiectele sînt percepute ca prezente, dar această prezență datorează mult subiectului, deoarece el o imaginează în raport cu o experiență trecută. Și s-ar putea spune chiar că astfel de percepții cîștigă în intensitate tocmai prin bogăția experienței evocate în momentul receptării.

Poezia imaginează prin acea putere magică a cuvîntului de a actualiza trăiri senzoriale trecute și de a face prezentă conștiinței latura concretă a lumii. Cuvîntul, spune Merleau-Ponty, „încetează de a fi un mod de a desemna obiectul sau gîndirea, pentru a deveni prezența acestei gîndiri în lumea sensibilă, și nu numai veșmîntul său, ci emblema și corpul său" [234/112].

În mesajul poetic cuvîntul încetează de a fi un simplu semn, în relație arbitrară cu obiectul, pentru a deveni imaginea obiectului, substitutul lui perceptiv. Relația convențională, arbitrară, este înlocuită cu una perceptivă, necesară. După cum arată Sartre în analiza fenomenologică făcută imaginarului, imaginea verbală, poetică, este un analogon ireal al obiectului, realizat printr-un „efort al gîndirii de a lua contact cu prezențele", „de a ajunge la intuitiv" [312/90]. Cunoașterea prin imagine nu mai vizează raporturile dintre obiecte și fenomene, ci obiectele și fenomenele înseși în singularitatea lor.

Imaginarea referentului poate fi pentru mesajul poetic un scop în sine, deoarece în felul acesta se creează o iluzie a realității (mimesis) sau o realitate a iluziei (invenție), pe care orice lector o caută atunci cînd, instalîndu-se într-o convenție lirică, schimbă lumea reală a necesității cu aceea a posibilității imaginative pe care o creează poezia.

Scanned with OKEN Scanner

4.2. Simbolizarea imaginativă a referentului

Crearea universului imaginativ nu este, însă, pentru poezie un scop în sine. De cele mai multe ori, planul imaginativ devine o epifanie, o aparență — modalitate prin care poetul caută să exprime inexprimabilul, adică stări, sentimente și idei care nu au încă un nume în vocabularul limbilor. Planul imaginativ, realizat ca referent perceptibil, prin îmbinarea semnelor verbale, este transgresat de o nouă semnificație, de data aceasta greu perceptibilă, căci trimite spre un referent absent și indicibil. Referentul imaginar devine, la rîndul său, un semn-vehicul — realizat în concretitudine, printr-un corp sensibil — al unui alt referent, greu accesibil și dificil de reprezentat.

Pentru a urmări modificarea funcției referențiale, în sensul simbolizării imaginative, vom analiza, pe scurt, poezia *Pe ape* de L. Blaga (Blaga P 98):

Porumbii mi i-am slobozit
să-ncerce pajiștea cerului,
dar sfîșiați de vînturi
se-ntorc înapoi. Pe vatra corăbiei
inima mi-o-ngrop subt spuză,
să-și țină jăratecul. Paserea focului
nu-mi fîlfîie peste pereți.
Dăinuie veșnic potopul.
Niciodată nu voi ajunge
s-aduc jertfa subt semnul înalt
al curcubeului magic.

Pentru un fagure sterp
mi-am ucis stupii flămînzi.
Cel din urmă dobitoc
cu-nțelepciune s-a prăpădit.
Ochiul său profetic deschis

Scanned with OKEN Scanner

e singura veste prin neguri.
În mare rămîne muntele Ararat,
de-a pururi fund de ape,
tot mai adînc,
tot mai pierdut
fund de ape.

Mai întîi, prin transformarea sistematică a semnelor verbale în semne iconice, în poezie se creează un plan imaginativ în care pot fi sesizate două serii semantice: *orizontalitate* vs. *verticalitate*.

Verticalitatea formează, la rîndul ei, opoziția semică *înălțime* vs. *adîncime*. Înălțimea se echivalează cu aspirația și aspirația cu eșecul: *Porumbii mi i-am slobozit | să-ncerce pajiștea cerului | dar sfîșiați de vînturi se-ntorc înapoi* sau *Niciodată nu voi ajunge | s-aduc jertfa subt semnul înalt | al curcubeului magic*. Adîncimea apare, de asemenea, ca ceva de neatins: *În mare rămîne muntele Ararat | de-a pururi fund de ape, | tot mai adînc | tot mai pierdut | fund de ape.* Cele două paradigme *înălțimea* și *adîncimea* se echivalează (muntele Ararat ~ afundul apelor), echivalare ce se realizează prin seria semantică a potopului: *corabia, animalele, apele.*

Corabia devine un punct de convergență, locul de concentrare a aspirațiilor eșuate: *Pe vatra corăbiei | inima mi-o-ngrop subt spuză | să-și țină jăratecul. Verticalitatea* este marcată de cele două seme: *înălțime* vs. *adîncime* și neutralizată prin opoziție cu *orizontalitatea* corăbiei, care se integrează în orizontalitatea mai vastă a apelor nesfîrșite.

Toate atributele verticalității se convertesc în orizontalitate: *i-am slobozit* (spre verticalitate) vs. *se-ntorc înapoi* (spre orizontalitate), *semnul înalt al curcubeului magic* (verticalitate) vs. *dăinuie veșnic potopul* (orizontalitate). Tot astfel și verticalitatea în adîncime *fund de ape, tot mai*

Scanned with OKEN Scanner

adînc, tot mai pierdut vs. orizontalitatea *pe ape*, care este și titlul poemului.

Opozițiile semantice pe care le-a dezvoltat planul imaginativ se interpun între semnul verbal *pe ape* și referentul său convențional. Întreaga desfășurare semantică a poeziei conduce spre un nou referent, care poate fi *necuprinsul cunoașterii*. Aspirația spre înălțimi, sondarea profunzimilor, imposibilitatea de a le atinge, sensuri pe care le dezvoltă cele două serii semantice ale verticalității, conduc la sensul de eșec al acestor aspirații, de rămînere la suprafață, de plutire într-o orizontalitate fără de sfîrșit ... *pe ape*.

Să urmărim în ce fel s-a modificat funcția referențială a semnului verbal *pe ape* datorită contextului poetic, în cazul de față, întreaga poezie. Mai întîi, o reuniune de semne iconice, ce formează o imagine globală, *Potopul*, conduce spre un nou referent, care nu mai are nimic perceptibil în natura sa, ci, dimpotrivă, este de o mare generalitate. Noul referent este un referent simbolizat cu ajutorul unui plan de apariție imaginativ, iar semnul care se creează prin această mediere imaginativă este un *simbol imaginativ*. Spre deosebire de semnul iconic, simbolul imaginativ se realizează, de obicei, la nivelul întregii poezii.

Simbolizarea imaginativă a referentului este reprezentată în fig. 3.

În exemplul analizat, semnul mediator este un semn iconic global, un plan imaginativ cu ajutorul căruia poetul *instituie* simbolul său, altfel spus, instituie semnului verbal — *pe ape* — un nou referent, de o mare generalitate. Între semnul-vehicul inițial și referentul simbolic, mesajul poetic instaurează, prin semnele iconice mediatoare, o adecvare. Dar această adecvare nu poate fi niciodată deplină și tocmai aici poate să intervină subiectul receptor. Căci spre deosebire de alte domenii care folosesc simbolurile (mitologiile, religiile, practicile magice),

Scanned with OKEN Scanner

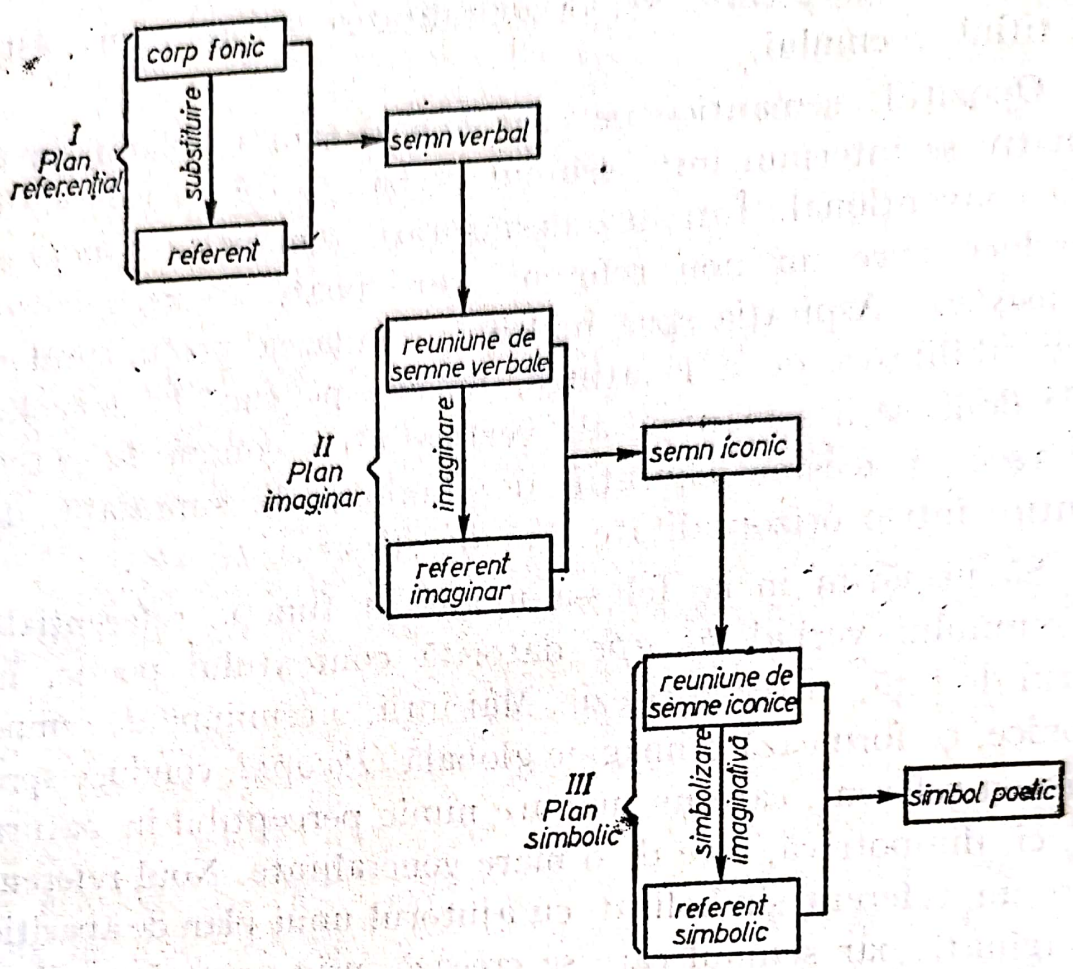


Fig. 3.

unde există un cod al încifrării și descifrării lor, cunoscut măcar de un număr de inițiați, poezia creează simbolul, îl instituie într-un mod neprevăzut pentru cititor. De aceea, descifrarea lui devine pentru receptor o problemă de perspicacitate, care depinde, în primul rînd, de competența lui poetică. Poezia, prin acest mecanism, devine un joc al disimulării referentului simbolic, o adevărată ghicitoare pe care subiectul receptor trebuie să o dezlege. Tocmai la acest nivel poezia lasă posibilitatea unei *interpretări multiple*. Și aceasta se explică prin caracterul indicibil al referentului simbolic, a cărui descoperire solicită competența receptorului, îl cheamă la participare și îl atrage la soluții proprii.

Și în acest caz receptorul face apel la imaginație. Participarea și soluțiile sînt tot de natură imaginativă, căci unei

Scanned with OKEN Scanner

solicitări imaginative lectorul îi răspunde în același mod. Și acest zbor al imaginației, atît în sens perceptiv, cît și în sens intelectiv, pe care mesajul poetic îl permite și, mai mult, îl provoacă lectorului, participă la crearea *emoției artistice*, efectul atît de complex pe care îl provoacă poezia.

Acceptînd un model imaginativ, lectorul îi descoperă, în același timp, adecvarea simbolică pe care poetul a instituit-o. Receptarea are rolul unui act de alegere între posibilitățile pe care le generează inadecvarea. Iar alegerea nu poate fi decît subiectivă, căci nu poate fi făcută decît din perspectiva unui „trecut" pe care lectorul îl poartă cu sine, a unui *apriori* înțeles ca autoachiziție. Subiectul participă la receptare nu numai cu toate simțurile sale, ci și cu tot intelectul său, pentru că poezia însăși le solicită deopotrivă.

Semnificația poetică se oferă explicit prin imaginar, dar se refuză implicit prin simbolic, domeniul tuturor posibilităților, în care lectorul propune soluțiile sale proprii, în care, la rîndul său, imaginează și inventează, domeniu în care se angajează cu tot ceea ce reprezintă subiectivitatea sa în raport cu lumea exterioară sieși, din care un fragment este chiar poezia care îl solicită. De aceea, semnificația poetică nu „trimite, deci, niciodată la o convenție identic acceptată între parteneri. Trebuie să se descopere de fiecare dată termenii, care sînt nelimitați în număr, imprevizibili ca natură, deci reinventați pentru fiecare operă, pe scurt, inapți de a se fixa într-o instituție" [19/II 129]. Incapacitatea de a se fixa într-o instituție este, însă, marea șansă a semnificației poetice, căci prin aceasta ea oferă limbajului poetic posibilitatea de a institui noi relații semnificative, iar lectorului posibilitatea unor noi și noi descoperiri.

Orice mesaj poetic este într-un anume grad iconic și într-un anume grad simbolic, adică trebuie să existe unul prin altul planul imaginativ — lumea formelor perceptibile — și planul simbolic — expresia raportului intim pe care poetul

Scanned with OKEN Scanner

îl stabilește cu lumea — realizat prin intermediul planului imaginativ. Deci întreaga desfășurare imaginativă a mesajului este un mod de a simboliza o stare sufletească, o viziune, o înțelegere a universului, într-un cuvînt, o semnificație generală pe care poetul vrea să o transmită și la care lectorul nu poate să ajungă decît în urma unei hermeneutici care presupune sesizarea tuturor subtilităților nivelului imaginativ și a întregii construcții a mesajului.

Ținînd seama de planul de profunzime al mesajului poetic, înțelegem că poezia nu atrage cititorul numai prin farmecul universului senzorial și perceptibil, al concretitudinii imaginative, trăită cu bucuria unei noi ordini sensibile instaurate, ci și prin enigmele semnificației poetice, întoarsă cu o față spre dimensiunea iconică și cu alta spre dimensiunea simbolică a mesajului. Dimensiunea simbolică este receptată tot cu ajutorul facultății imaginative, dar nu printr-o imaginație insinuată în senzorial și perceptibil, ca în cazul iconicității, ci printr-o imaginație insinuată în substanța însăși a intelectului. Dacă în receptarea planului imaginativ subiectul participă prin nenumăratele asociații pe care le face cu receptări similare anterioare sau cu forme, sunete și culori din natură devenite achiziții ale experienței sale sensibile, în receptarea planului simbolic subiectul participă cu întreaga sa cultură și, în primul rînd, cu cea poetică, la care se adaugă elementul dinamic, inventiv, de folosire a acesteia în interpretarea simbolului.

Semnificația poetică, imaginar-simbolică, seamănă cu „grădina potecilor ce se bifurcă", labirintul simbolurilor, simbolul simbolurilor pe care Borges l-a ales pentru „abisala problemă a timpului" [33/130]. Modul în care înțeleptul Ts'ui Pen și-a construit labirintul imaginar al simbolului său este modul în care se constituie orice simbol poetic. Timpul, obiectul simbolizat, „este unica problemă care nu apare în

Scanned with OKEN Scanner

paginile *Grădinii*. Nici măcar nu folosește cuvîntul care înseamnă timp. (. . .) *Grădina potecilor ce se bifurcă* este o ghicitoare uriașă sau o parabolă, a cărei temă este timpul; această cauză tăinuită interzice menționarea numelui său. A omite întotdeauna un cuvînt, să recurgi la metafore (. . .) și la perifraze (. . .) este, poate, modul cel mai eficace de a-l indica. Este modul întortocheat pe care l-a preferat, în fiecare dintre meandrele neobositului său roman, piezișul Ts'ui Pen" [33/130].

Dar, *Grădina potecilor ce se bifurcă* poate fi domeniul însuși al poeziei, cu labirintul nenumăratelor poteci ale semnificației simbolice, care se bifurcă la nesfîrșit în „serii" și „rețele" de semnificații „divergente", „convergente" și „paralele". Așa s-a multiplicat în timp labirintul semnificațiilor simbolice shakespeareene prin noi și noi bifurcări pe care nenumăratele interpretări le-au adus și le vor mai aduce încă.

Orice mare operă poetică este *o grădină a potecilor ce se bifurcă* . . .

4.3. Simbolizarea ermetică a referentului

Poezia contemporană preferă un mod de simbolizare care renunță la planul imaginativ. Aceasta este poezia ermetică sau abstractă, care, alături de alte forme ale artei abstracte (informalul, muzica aleatoare etc.), formează una dintre tendințele dominante în arta epocii noastre. Arta abstractă are, prin excelență, un caracter instaurativ. Ea renunță la *similaritate*, la *analogie*, la *mimesis*, deci la un întreg arsenal de procedee prin care erau imitate structuri și forme ale realității.

Iconicul, imaginativul dispar în favoarea unui simbolism pur, a unor semne artistice primare, nemotivate. Referindu-se la arta abstractă, S. Marcus spune că „evoluează către o înlocuire a semnelor iconice prin cele simbolice, către o mărire

Scanned with OKEN Scanner

a distanței dintre semnificat și semnificant. Așa-numita artă abstractă a interpus între semnificat și semnificant un lanț atît de lung de relații de iconicitate, încît termenii extremi ai acestui lanț nu mai pot fi văzuți într-un raport de similaritate" [216/306]. Între cele două elemente ale simbolului se creează un hiatus care deschide receptorului posibilități nelimitate de interpretare.

Poezia contemporană nu mai urmărește, în primul rînd, evocarea aspectelor sensibile ale lumii, nici transmiterea unei semnificații generale prin intermediul unui plan de apariție, imaginativ, ci urmărește, mai curînd, crearea unei tensiuni, a unei neliniști, a derutei în fața unor semne care se închid asupra lor, care nu mai amintesc nimic din ordinea cunoscută a lumii. Ar fi greu, poate imposibil, să găsim referentul, fie acesta o idee dintre cele mai generale, unui mesaj poetic ca acesta:

GRUP

E temnița în ars, nedemn pămînt,
De ziuă, fînul razelor înșală;
Dar capetele noastre, dacă sînt,
Ovaluri stau, de var, ca o greșală.

Atîtea clăile de fire stîngi!
Găsi-vor gest închis, să le rezume,
Să nege, dreaptă, linia ce frîngi:
Ochi în virgin triunghi tăiat spre lume?

(I. Barbu VP 21)

Este evidentă aici obscuritatea modului de simbolizare. Dar, cu cît obscuritatea este mai mare, cu atît poezia este mai fascinantă pentru cititor, spune Hugo Friedrich, în analiza pe care o face liricii moderne. „Magia lexicală și misterul ei se impun, deși înțelegerea e dezorientată. « Poezia se poate comunica

Scanned with OKEN Scanner

și înainte de a fi înțeleasă », observa T. S. Eliot în eseurile sale. Această interacțiune de inteligibilitate și fascinație poate fi numită o disonanță, deoarece produce o tensiune îndreptată mai mult spre neliniște decît spre repaus." [112/10] O analiză a tuturor consecințelor, în plan estetic, a artei moderne face I. Vlad [360/97—109]. Printre acestea, modificarea funcției referențiale „stimulează descoperirea altor echivalențe poetice, alte tipuri de semne angajînd poezia în direcția unei exprimări incomplete, suspendate voit" [360/105]. Mesajul poetic nu mai trimite la nimic din afara sa, ci se închide asupra lui însuși și doar imaginația receptorului îl poate deschide în nenumărate direcții. Și cu cît mesajul este mai închis ca structură poetică, cu atît el este mai deschis infinitelor interpretări ale receptorului.

Urmărind modificările funcției referențiale în mesajul poetic, ne-am oprit la cîteva tipuri ale unor astfel de modificări, care produc, respectiv, *imaginarea referentului, simbolizarea unui referent suprasensibil cu ajutorul unui plan imaginar* și *simbolizarea poetică pură* (care nu trimite la un referent exterior). Acestea sînt tipuri fundamentale pentru modificările funcției referențiale, dar nu epuizează nici pe departe varietatea modificărilor acestei funcții în mesajul poetic.

Funcția referențială a limbajului privește modul în care semnele simbolizează, adică modul în care trimit la ceva din afara lor. Și deoarece simbolul (simbolizarea) este o noțiune care a căpătat sensuri diferite, uneori chiar opuse (este suficient să amintim că în semiologia de inspirație saussureană simbolul este definit ca semn motivat, invers față de felul în care este definit în semiotică, în tradiția lui Peirce [283]), trebuie să precizăm accepția în care l-am folosit.

Într-un sens foarte general, simbolizarea este procesul în care trimiterea la un obiect cu ajutorul unui semn se face

Scanned with OKEN Scanner

în mod mediat. (Pentru diferite interpretări date simbolului v. [56], [117], [122], [148], [173/37], [194], [271], [304], [316], [342], [344], [349]).

Simbolul poetic se realizează în mod mediat, dar rolul de *mediator* îl joacă aici un alt semn verbal, care, de cele mai multe ori, este o imagine, deci un semn iconic. Referentul simbolului poetic este, în schimb, o viziune subiectivă asupra lumii, o semnificație foarte generală etc. Astfel, pentru a apela la un poem foarte cunoscut, în *Luceafărul* lui Eminescu este imaginat mai întîi un fragment de realitate prin transformarea sistematică a semnelor verbale în semne iconice. În urma acestor transformări, „luceafăr" nu mai are ca referent planeta *Venus*, ci un corp ceresc care se întrupează succesiv într-o ființă umană, se îndrăgostește de o fată de împărat, se mișcă în spațiile stelare, cere forței divine să devină muritor etc. Deci „luceafăr" capătă cu totul alt referent decît cel stabilit prin convenție, și anume, un obiect cu calități neobișnuite, stranii, în raport cu realitatea empirică.

Dar acest nou referent capătă o semnificație mult mai generală: *soarta omului de geniu*, care nu mai este perceptibilă, ci dimpotrivă, foarte abstractă. Semnificația generală poate fi dedusă numai după lectura întregului poem, deci este generată la nivelul întregului text poetic. Într-adevăr, această semnificație se constituie, după cum arată I. Coteanu, pas cu pas de-a lungul întregului poem. „Ca și în mit, nu se spune niciodată ce reprezintă luceafărul, ca și cum obiectul simbolizat, poetul, ar fi redat printr-un cuvînt lovit de interdicția de vocabular" [74/23].

În plus, semnificația generală a unui poem depinde uneori și de un context mult mai larg decît cel lingvistic-poetic (cultural, social etc.). Este foarte probabil ca semnificația generală a poemului eminescian („luceafăr" = geniu) să se explice și prin raportarea la un context extralingvistic (biografia poetului). De aceea, semnificațiile generale ale unui

Scanned with OKEN Scanner

mesaj poetic pot varia uneori în timp, în funcție de diferitele asociații pe care receptorul le poate face. Tehnica complexă a formării simbolului, ca o combinatorică a semelor, ce convertește trăsăturile sensibile ale realității imaginative într-o semnificație de mare generalitate, a fost detaliat descrisă de P. Miclău [238].

Se poate spune deci că există un simbolism care se realizează prin intermediul componentei imaginative a gîndirii, după cum există un simbolism care se realizează prin intermediul componentei ei logice. În cazul simbolismului imaginativ, realitatea simbolizată nu mai este realitatea empirică, imediată, ci o realitate greu cognoscibilă: necunoscută (simbolurile mitologice și religioase), deosebit de complexă (simbolurile filozofice), a subconștientului (simbolurile psihanalitice), subiectivă (simbolurile artistice). Simbolul poetic face parte din această ultimă categorie, în care raportul subiectiv, pe care poetul îl stabilește cu realitatea, se exprimă imaginativ. Dar acest raport subiectiv, neconvențional, se transmite cu ajutorul semnelor verbale, prin excelență convenționale. Pentru a realiza aceasta, funcția referențială a mesajului se modifică, în sensul că raportul cu referentul este mediat: simbol poetic-semn verbal-referent, ceea ce explică, printre altele, natura atît de complexă a semnificației poetice.

Rezultă că una dintre formele în care se realizează *simbolismul poetic* este forma *imaginativă*. Un cercetător al imaginarului ca G. Durand definește *simbolul imaginativ* ca semn în care „Jumătatea vizibilă (. . .) va fi totdeauna încărcată cu maximum de concretitudine" [93/9], iar „domeniul de predilecție <va fi> suprasensibilul sub toate formele sale: inconștient, metafizică, supranatural, suprareal. Aceste lucruri absente sau imposibil de a fi percepute, prin definiție, vor fi într-un mod privilegiat subiectele înseși ale metafizicii, artei, religiei, magiei" [93/8]. În același sens, S. K. Langer definește „presentational symbols" [190/cap. IV] ca, dealtfel, și

Scanned with OKEN Scanner

Cassirer, simbolurile metaforice bazate pe percepție și intuiție (v. și [191]). În toate aceste cazuri, o realitate neperceptibilă își caută un corp sensibil care să o aproximeze.

Simbolul poetic se deosebește de imaginea poetică, deoarece referentul său nu este perceptibil, iar între cele două *relata* nu există un raport de similaritate (ceea ce este cu totul evident cînd semnul-vehicul al simbolului este un nume propriu: Faust, Hamlet etc.), dar se deosebește și de semnul verbal, deoarece relația stabilită între cele două elemente nu este convențională, ci instituită de poet. Simbolul poetic nu este semn iconic (imagine poetică), și nu este nici semn verbal, dar se realizează prin intermediul semnelor iconice, care, la rîndul lor, se realizează prin intermediul semnelor verbale. Modul mediat în care se constituie semnificația poetică simbolică *(ca semnificație a semnificației semnificației verbale)* explică valențele sale multiple și efectele profunde în planul receptării.

Cît privește simbolismul poetic pur, acesta renunță complet la corpul imaginativ al semnului și se apropie de simbolismul matematic și de cel ezoteric, deopotrivă. Este la fel de dens și imposibil să fie descifrat fără o inițiere prealabilă. Este o operație care constă, după cum spunea Novalis, „în a deduce precum analistul în sens matematic necunoscutul din cunoscut. Ca temă, poezia urmează întîmplarea, ca metodă abstracțiile algebrei, care se învecinează cu abstracțiile basmului, și anume cu libertatea acestuia față de lumea obișnuită, care suferă de prea mare claritate" [112/25].

Indiferent de formele pe care le îmbracă modificările funcției referențiale în mesajul poetic, este clar că semnul poetic trimite la referent altfel decît semnul verbal. Fie că referentul este un obiect imaginar, adus la nivel perceptibil, fie că este o stare de conștiință complexă sau o idee generală,

Scanned with OKEN Scanner

fie, în sfîrșit, că este pur și simplu absent, semnul poetic realizează funcția referențială prin intermediul altor semne verbale decît cele consacrate prin convenție. Această trăsătură a semnului poetic a fost pusă în evidență de toate teoriile asupra limbajului poetic, de la cele mai vechi pînă la cele mai noi.

Vom aminti, în încheiere, o veche teorie indiană (sec. al XI-lea) asupra limbajului poetic, cunoscută sub numele de Mammața [102], care este, de fapt, o teorie a limbajului indirect. Conform acestei teorii, cuvîntul este capabil de trei funcții care provoacă trei sensuri diferite. Primul este *sensul direct (abhidhâ)*, în virtutea căruia un cuvînt este asociat unui obiect nu printr-o convenție socială (explicația general acceptată astăzi), ci printr-un instinct, rezultat al achizițiilor din viața prezentă, precum și din cele anterioare. Cînd sensul direct nu mai poate funcționa într-un nou context, este folosit *sensul indirect* (*lakṣaṇâ* = figurare), care se obține prin reprezentarea unui obiect prin intermediul altui obiect, adică prin substituirea unui cuvînt prin alt cuvînt. Sensul indirect este un sens secundar față de sensul direct, cu care se află în relație de similaritate, contiguitate etc. În sfîrșit, *vyañjanâ* (= manifestare) este funcția care provoacă o desfășurare de sensuri sugerate, comparate cu „rezonanța prelungită a clopotului", însoțită de „o succesiune perceptibilă de armonice" [102/319]. *Vyañjanâ* este funcția dominantă în limbajul poetic, care provoacă emoția și plăcerea estetică *(rāṣa)*.

§ 5. PARTICULARITĂȚILE CODULUI POETIC ȘI RECEPTAREA

Un efect pe care mesajul poetic îl produce în mod constant este acela de surpriză, de originalitate, de noutate.

Din punct de vedere lingvistic, s-a observat că surpriza pe care mesajul poetic o provoacă receptorului are drept

Scanned with OKEN Scanner

cauză o folosire *a-normală* a elementelor limbii și a regulilor lor de combinare. Formaliștii ruși au semnalat-o la diferitele nivele de organizare a limbajului poetic. Astfel, Șklovski [340/50] arăta că „literatura este violarea constantă a canonului creat", iar Jakobson [*apud* 340/61] a dezvoltat teoria unei „deformări organizate" a limbajului prin formă. Aceeași violare a ceea ce este normal, obișnuit, se produce și la nivel semantic. „Particularitatea principală a semanticii poetice, spunea Eihenbaum, constă în formarea de semnificații marginale care violează asociațiile verbale obișnuite" [*apud* 340/62].

În ultimele decenii, noțiunea de *deviere* sau de *abatere* a devenit una dintre noțiunile centrale în studiul limbajului poetic și a atras după sine luarea în considerare a unei alte noțiuni, corelative, aceea de *normă*. Pentru a constata devierea sau abaterea și, implicit, surpriza pe care o provoacă receptorului, trebuie stabilită mai întîi norma în raport cu care se produce abaterea.

În acest punct a apărut o mare dificultate, căci s-a pus problema variantei funcționale a limbii în raport cu care trebuie considerată devierea. Limba comună, limba literară, limbajul standard, simțul limbii, limbajul uzual etc. s-au dovedit fie incompatibile cu o definiție riguroasă, fie mai complexe chiar decît limbajul poetic. De aceea, unii autori 320/cap. I], [215/cap. II], [89/6—17], [125] au propus ca elementul de opoziție să fie limbajul științific, cu o structură mai simplă (în sensul uniformității) și relativ mai stabilă. O altă dificultate provine din faptul că limba, în toate variantele ei funcționale, manifestă o necontenită evoluție, un permanent proces de fixare a ceea ce este la un moment dat nou și de depășire într-un moment ulterior a ceea ce a devenit deja fix. Această perpetuă mobilitate face imposibilă stabilirea unei *norme absolute*. Norma nu poate fi decît *relativă*,

Scanned with OKEN Scanner

ceea ce explică numeroasele și minuțioasele clasificări ale abaterilor [200].

O nouă amploare a căpătat noțiunea de deviere în studiile de stilo-statistică (v. de exemplu studiile din [87]). Considerînd textul literar ca un univers statistic, ale cărui elemente au o anumită probabilitate de apariție, statistica literară raportează acest univers la o normă, în raport cu care diferitele trăsături statistice apar ca devieri. Astfel, frecvența cuvintelor dintr-un text este studiată în raport cu o frecvență medie sau o frecvență-normă, deviația standard ca și coeficientul de variație sînt calculate în raport cu distribuția medie etc. Ceea ce interesează sînt abaterile de la o medie care se stabilește în diferitele procese interne ale ansamblului de elemente. Astfel de studii nu sînt decît variante, cu alte mijloace, ale studiilor de stilistică a devierilor. Deosebirea este că în cazul studiilor de stilo-statistică norma nu mai este stabilită empiric și intuitiv, ci devine o medie calculată, de asemenea, statistic. De aceea, mai noile studii de statistică a textului poetic aduc un plus de precizie tipului mai vechi de analiză a devierilor.

Studiul statistic al textului literar a impus însă înlocuirea noțiunii de *deviere* cu aceea mai exactă de *impredictibilitate*. În cîteva contribuții teoretice ([300], [301], [302], [303]), Michael Riffaterre prezintă avantajele înlocuirii noțiunii de *surpriză* cu aceea de *impredictibilitate* și a noțiunii de *normă* cu aceea de *context*. Ne vom opri mai mult asupra acestor contribuții, deoarece pentru prima dată în studiul lingvistic al mesajului poetic este luat în considerare receptorul.

În concepția lui Riffaterre, receptarea este punctul de la care trebuie să pornească analiza limbajului poetic. Condiția ulterioară este însă transformarea reacțiilor subiective în indici ai obiectivității. Pentru aceasta, reacțiile subiective, care se exprimă, de obicei, prin judecăți de valoare, sînt privite doar ca semnale ale unor trăsături poetice obiective.

Scanned with OKEN Scanner

Autorul pornește de la axioma că orice reacție a receptorului presupune perceperea unei trăsături poetice obiective care este stimulul acestei reacții. Ulterior, însă, „Problema noastră este de a transforma reacția la stil, fundamental subiectivă, într-un instrument analitic obiectiv, de a găsi constanta (potențialități codificate) dedesubtul varietății judecăților, pe scurt, de a transforma judecățile de valoare în judecăți de existență. Calea de a face este, cred, pur și simplu de a ignora total conținutul judecății de valoare și de a trata judecata doar ca un semnal" [300/162]. Dată fiind varietatea posibilă a receptărilor, autorul propune folosirea unui grup de informatori, numit *cititor mediu* (average reader). Informatorii vor indica punctele în care textul poetic produce reacții, pe care le vor califica ca „frumoase sau anestetice, bine sau prost scrise, expresive sau fără savoare" [300/162]. Pe cercetător nu îl interesează aceste judecăți emise de receptorul-informator, ci doar faptul că, într-un punct sau altul al mesajului poetic, el a avut o reacție pe care a exprimat-o prin respectiva judecată. Acestea sînt punctele spre care se îndreaptă apoi analiza cercetătorului. Deci „. . . lingvistul se mulțumește să descrie trăsăturile formale ale fiecărui segment al vorbirii care a declanșat o reacție din partea cititorului (sau a criticului). Dacă lingvistul descoperă în acest punct precis o particularitate de structură, el va fi îndreptățit nu să afirme justețea evaluării estetice, ci să spună că comportarea cititorului era motivată" [303/56].

Pentru a înlătura inconvenientele care pot să apară, pe de o parte, datorită varietății posibile a reacțiilor receptorilor cu consecința pulverizării structurii textului (căci reacțiile sînt raportate la stimulii lor), și, pe de altă parte, datorită erorilor care pot să apară, ca urmare a conștiinței lingvistice diferite la diferiți cititori, autorul propune un criteriu de verificabilitate a reacțiilor cititorului și acest criteriu este tocmai *impredictibilitatea* apariției elementului poetic. Dacă

Scanned with OKEN Scanner

în secvența de text față de care există o reacție a cititorului mediu apare un element impredictibil, atunci reacția cititorului este justificată; în caz contrar, reacția provine fie dintr-o eroare, fie din cauze extralingvistice.

Dar, cum impredictibilitatea — ca și devierea — nu poate fi detectată decît în raport cu o normă și, după cum am văzut, fixarea unei norme este o problemă extrem de dificilă, Riffaterre înlocuiește norma cu contextul. Impredictibilitatea este raportată la contextul în care apare elementul poetic. Contextul este definit ca „un model lingvistic brusc distrus de către un element care era impredictibil și contrastul rezultînd din această interferență este stimulul stilistic" [300/171]. Contextul are o extensiune limitată la memoria secvențelor precedente și la percepția secvențelor în momentul dat. Din aproape în aproape, contextul acoperă însă toate secvențele textului poetic, deci toate elementele poetice impredictibile pot fi raportate la context în momentul în care acestea apar. Față de norma fixă, contextul are avantajul mobilității. O trăsătură poetică a textului (de exemplu o hiperbolă) poate fi la un moment dat impredictibilă față de un context și, prin urmare, poate să producă un efect de surpriză în receptare, iar la un alt moment predictibilă (de exemplu, într-un context hiperbolic), deci fără efect de surpriză în receptare. Trăsăturile poetice ale textului nu mai au o existență intrinsecă, ci numai una relativă la context.

Introducînd ca termen de opoziție contextul, Riffaterre a vrut să ocolească problema delicată a normei. Cu toate acestea, ideea de normă se insinuează chiar și în criteriul propus de autor, căci un element este impredictibil tocmai în raport cu ceea ce ar fi fost de așteptat în virtutea unei norme, chiar dacă aceasta este locală (de exemplu, apariția hiperbolei în contextul hiperbolic). Pe de altă parte, cînd autorul spune că „Procedeele stilistice sînt, amintim, impredictibile pentru cel ce decodează modelul de bază de predicti-

Scanned with OKEN Scanner

bilitate oferit de către structura limbajului" [300/167], „modelul de bază de predictibilitate oferit de către structura limbajului" este la fel de greu de definit ca și ceea ce alți autori au numit „simțul limbii".

În schimb, criteriul impredictibilității devine mult mai precis atunci cînd este calculat statistic, așa cum Riffaterre preconizează, dealtfel [302/227].

Cu toate că pentru Riffaterre reacțiile receptorului sînt privite doar ca semnale pentru elementele poetice ale textului în vederea unei analize obiective, direcția în care este dirijată analiza, de la cititor spre text, este un punct de vedere nou în studiul lingvistic al poeziei. Și acest punct de vedere ar fi avut șansa să devină o teorie mai generală a receptării, privită din punctul de vedere al stimulilor poetici cu o existență obiectivă în text, dacă autorul nu ar fi privit receptarea și, respectiv, stimulii care o provoacă numai din punctul de vedere al surprizei pe care un element poetic o provoacă cititorului. Surpriza este însă *numai un aspect al receptării*, care are ca stimul doar *un aspect al organizării mesajului poetic*, și anume, *originalitatea codului*. Alături de aceasta, mesajul poetic, prin organizarea sa, produce, însă, după cum am văzut, și alte efecte: *de expresivitate, de formă, de reprezentare, de sugestie*. Numai ținînd seama de toate aceste efecte se poate configura procesul receptării, ca reflex la o structură poetică obiectivă cu o organizare complexă, în care originalitatea codului este doar un aspect al poeticității.

Modul în care se realizează originalitatea codului poetic a fost foarte bine pus în evidență în termenii teoriei informației [18], [96], [209], [215], [248]; v. și [241]. Definirea codului poetic s-a făcut, de obicei, în raport cu codul limbii. Codul limbii cuprinde unități minimale (foneme, morfeme, seme) și reguli de combinare ale acestora (fonetice, gramaticale și semantice), cunoscute atît de către emițător, cît și de către receptor. În construirea practică a mesajelor există însă un

Scanned with OKEN Scanner

anumit grad de libertate în folosirea codului, astfel încît pot să intervină elemente individuale de realizare a lui.

„Gradul de libertate" în folosirea codului este condiționat de scopul comunicării. De exemplu, în transmiterea unor comenzi și în unele limbaje științifice, cum este cel matematic, folosirea codului este foarte riguroasă. În mesajul limbajului uzual, în funcție de împrejurările în care sînt folosite, intervin însă, într-o proporție mai mare sau mai mică, elemente individuale de realizare a codului limbii. Aceste elemente, datorită caracterului lor accidental, nu afectează decodarea, adică inteligibilitatea mesajului; soluția interpretării lor este dată de dinamica internă a folosirii codului.

În cazul mesajelor poetice, codul limbii este folosit în măsura în care trebuie să se creeze un cadru de inteligibilitate minimă. În rest, în funcție de fantezia poetului sînt introduse noi elemente de cod, necunoscute receptorului. Există însă un dificil punct de echilibru între noile elemente de cod introduse și cele cunoscute, căci o codare care ar exclude cu totul elementele de cod cunoscute ar exclude, de asemenea, inteligibilitatea. Talentul poetului constă în a găsi dozajul ideal între elemente de cod cunoscute și elemente imprevizibile, pe care le introduce în funcție de personalitatea sa creatoare.

Deoarece elementele noi de cod care apar în mesajele poetice au, la rîndul lor, o organizare internă riguroasă, s-a introdus noțiunea de *cod poetic*. Cel mai adesea, codul poetic a fost interpretat ca un subcod al codului limbii [169]. Această interpretare exprimă ideea de dependență a codului poetic față de codul limbii, ceea ce înseamnă că niciodată cel dintîi nu îl poate nega total pe cel de-al doilea.

Julia Kristeva [185] propune o definire a codului poetic printr-un raport invers între cele două coduri. Codul limbajului poetic realizează toate posibilitățile de combinare de care dispune omul. Printre ele pot fi regăsite „toate figurile combi-

Scanned with OKEN Scanner

natorii pe care algebra le-a formalizat într-un sistem de semne artificiale și care nu sînt exteriorizate la nivelul manifestării limbajului uzual" [185/56]. Codul limbii, dimpotrivă, are reguli restrictive, care limitează posibilitățile de manifestare a elementelor codului. Această concepție se apropie de aceea a gramaticilor generative și transformaționale despre gramaticalitate ca atribut al enunțurilor corect construite (conform codului limbii). Infinitatea construcțiilor posibile, rămase în afara gramaticalității, alimentează limbajul poetic [60], [246], [178], [375], [71].

Teoretic este posibilă o interpretare a codului poetic ca libertate absolută de apariție a elementelor, căci, într-adevăr într-un mesaj poetic pot să apară elemente de cod total necunoscute anterior; dar, în practică, această libertate este mult limitată, deoarece codul poetic trebuie să fie parțial racordat cu codul limbii pentru asigurarea inteligibilității. Chiar și cele mai îndrăznețe experimente literare (futurismul, dadaismul) nu s-au putut lipsi total de elemente de cod ale limbii (de exemplu, de unitățile minimale: foneme, morfeme, seme). Inventivitatea absolută s-a realizat numai la nivelul combinărilor gramaticale și semantice.

Codul poetic, definit în raport cu codul limbii, trebuie definit și în raport cu sine însuși. La un moment dat, diferențele codului poetic față de cel al limbii se repetă la mai mulți scriitori în cadrul unui curent literar sau al unei epoci. După o anumită repetare, codul poetic respectiv devine la fel de cunoscut receptorului ca și codul limbii. Astfel se poate vorbi de un cod poetic clasic, romantic, simbolist, impresionist etc. Regulile codului poetic respectiv, deși diferite de ale codului limbii, devin previzibile pentru receptor. În momentul în care imprevizibilitatea este epuizată prin repetare, se introduce un nou cod poetic, diferit de cele precedente. Rezultă că mesajul poetic are un cod în perpetuă mobilitate, deoarece trebuie să se distanțeze de codul limbii fără să-l anuleze total,

Scanned with OKEN Scanner

și, în același timp, să se distanțeze de codurile poetice deja cunoscute receptorului.

În momentul în care este pus în situația de a descifra un mesaj al cărui cod îi este parțial necunoscut, receptorul recurge la metode proprii de interpretare a codului. El va da codului o interpretare individuală în funcție de cunoștințele pe care le posedă atît la nivelul codului limbii cît și la nivelul diferitelor coduri poetice. Deci surpriza produsă de originalitatea codului poetic este însoțită de soluțiile proprii pe care receptorul le oferă în mod spontan.

Surpriza pe care o provoacă noutatea și ingeniozitatea organizării mesajului, atît în comparație cu alte tipuri de mesaje cît și în comparație cu alte mesaje anterioare de același tip, este un alt efect pe care îl produce poezia. Dar surpriza rămîne un singur aspect al receptării, după cum devierea și impredictibilitatea sau, altfel spus, noutatea și originalitatea codului poetic rămîn, la rîndul lor, doar un aspect al organizării mesajului poetic.

O altă particularitate a codului poetic este *ambiguitatea*, noțiune frecvent discutată în poetica ultimelor decenii [110], [184], [198], [240], [292], dar impusă încă de W. Empson în *Seven Types of Ambiguity* (1930). Ambiguitatea este o particularitate a codului poetic, deoarece înțelesurile concomitent diferite pe care le poate avea un semn într-un mesaj poetic sînt provocate de combinatorica semnelor, deci de o tehnică a codării. Ambiguitatea este un procedeu la nivelul codului, dar rezultatele sînt, evident, în planul semanticii textului. Empson definește ambiguitatea ca „o indecizie" asupra înțelesului, ca probabilitate de a înțelege două sau mai multe lucruri dintr-o dată, ca mod de exprimare cu mai multe înțelesuri [99/6]. Cele șapte tipuri sînt mai mult principii ordonatoare pentru analiza ambiguităților poeziei engleze decît tipuri propriu-zise ale ambiguității. Primul tip se produce cînd detaliul „este efectiv în mai multe feluri dintr-o dată" [99/22]

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

și se obține mai ales în comparațiile care operează concomitent cu mai multe trăsături ale asemănării sau în antitezele care operează concomitent cu mai multe trăsături ale diferențierii. Astfel, într-unul din exemplele alese de Empson: *Swiftly the years, beyond recall. / Solemn the stillness of this spring morning* / [99/23], *swift* și *still* provoacă ambiguitate, deoarece fiecare dintre ele se referă la o scară a timpului particulară: *umană*, în primul caz, *cosmică*, în cel de-al doilea, dar ambele sînt prezente în mintea cititorului în același act al aprehensiunii, ceea ce provoacă o indecizie a sensului. Al doilea tip de ambiguitate apare cînd „două sau mai multe înțelesuri sînt rezolvate într-unul singur" [99/48], al treilea cînd două sau mai multe înțelesuri, aparent disparate, apar simultan [99/102], al patrulea tip apare cînd două sau mai multe înțelesuri, care nu se potrivesc între ele, se combină pentru a pune în evidență o idee mult mai complexă [99/133], iar al cincilea tip apare cînd „autorul își descoperă ideea în actul scrierii" [99/155]. Al șaselea tip de ambiguitate se produce cînd o exprimare conține o tautologie, o contradicție sau pur și simplu nu spune nimic [99/176] și, în sfîrșit, al șaptelea tip se produce cînd două înțelesuri opuse ale unui cuvînt, definite contextual, provoacă o scindare în mintea autorului și, respectiv, a cititorului [99/192].

Este ușor de observat că această clasificare nu are un criteriu unic: uneori criteriul este lingvistic, alteori psihologic, alteori logic, deoarece se ia în considerare cînd cauza, cînd mecanismul, cînd efectul ambiguității.

Ambiguitatea poate fi considerată o particularitate a codului poetic numai dacă o privim ca mecanism, căci dacă o privim din punctul de vedere al efectului produs, ambiguitatea este, după cum am spus, o particularitate a semanticii poetice. Ambiguitatea apare, mai ales, în limbile cu polisemie dezvoltată (cum este limba engleză), dar chiar și în limbile

cu polisemie redusă, mesajul poetic o produce în mod sistematic.

Modul în care este folosit codul are rolul într-un mesaj obișnuit, cu ajutorul contextului, să limiteze polisemia, să ofere destinatarului un singur sens. În mesajul poetic, codul nu mai limitează polisemia, ci dimpotrivă, o augmentează sau, acolo unde nu există, o creează. În loc de a conduce destinatarul spre un singur sens, codul poetic îl conduce concomitent la două sau mai multe sensuri cu imposibilitatea de a opta asupra unuia singur, căci fiecare are șanse egale.

De exemplu, în versurile lui Ion Barbu:

Cimpoiul vește luncii, sau fluierul în drum
Durerea divizată o sună-ncet, mai tare . . .
(I. Barbu VP 20)

codul (regulile de combinare a semnelor) este astfel folosit încît *vește* oferă mai multe posibilități de interpretare. Decodarea se poate face fie considerînd pe *vește* în relație de dependență față de *cimpoi*, fie în relație de dependență față de *sună*, după cum și *luncii* este în aceeași dublă relație de dependență.

Iată soluțiile de decodare posibile:

1) *Cimpoiul* (care este) *vește* (al) *luncii sună durerea*
2) *Cimpoiul* (care este) *vește sună durerea luncii*
3) *Cimpoiul sună vește durerea luncii.*

Care sînt consecințele acestor variante sintactice în planul semanticii textului? Dacă *vește* determină *cimpoiul*, semnificația este că eșecul cîntecului (poeziei) se datorează incapacității instrumentului de a comunica durerea, în schimb, dacă *vește* determină pe *sună*, eșecul se datorează neputinței artistului de a o exprima. În acest ultim caz, veșted devine parțial sinonim și cu fals: *cimpoiul sună durerea fals* (neadecvat). În fapt, ambele semnificații coexistă deopotrivă: *imperfec-*

Scanned with OKEN Scanner

țiunea instrumentului de comunicare și *incapacitatea* artistului de a exprima inefabilul:

Foșnirea mătăsoasă a mărilor cu sare;
Ori lauda grădinii de îngeri, cînd răsare
Din coasta bărbătească al Evei trunchi de fum.

Amintim din opera aceluiași poet folosirea ambiguă a cuvintelor *istovi* și *ascuns* în versurile:

Și cîntec istovește: ascuns, cum numai marea,
Meduzele cînd plimbă sub clopotele verzi,

exemplu analizat de I. Coteanu în *Stilistica funcțională a limbii române* [74/34—35], precum și folosirea ambiguă a cuvîntului *conjugă* în versul *Suflete-n pătratul zilei se conjugă*, exemplu analizat de S. Marcus în *Poetica matematică* [215/37].

Ambiguitatea rezultă, de fapt, din suprapunerea a două sau mai multe coduri. Uneori se suprapune codul stadiului actual peste un stadiu mai vechi al limbii (cazul cuvîntului *istovește* din exemplul citat), alteori interferează codul limbajului uzual cu codul altor limbaje specializate (cazul cuvîntului *conjugă*) sau, în sfîrșit, unul și același cod oferă două sau mai multe posibilități de interpretare (cazul lui *veșted* și *ascuns*).

Ambiguitatea poeziei lui Ion Barbu provine, mai ales, din interferența codului limbajului uzual cu codul limbajului matematic, de aceea ea „ « se rezolvă » la nivelele globale ale operei sale poetice unde, printr-un proces de neutralizare a unor opoziții, opera își capătă o anumită univocitate“ [215/37].

Ambiguitatea privește o particularitate a codului poetic, care se raportează la text. Ea provoacă două sau mai multe înțelesuri, care pot fi detectate printr-o analiză atentă a textului.

Deschiderea este o altă particularitate a codului poetic, care se raportează, însă, la receptare. Noțiunea a fost impusă

Scanned with OKEN Scanner

de cunoscuta carte a lui U. Eco, *Opera deschisă* [96]. Orice operă de artă este prin structura sa deschisă interpretării multiple a receptorului. Pe de altă parte, orice perspectivă subiectivă este, prin natura sa, un proces deschis. U. Eco apelează la părerile unor mari psihologi și filozofi (Husserl, Dewey, Merleau-Ponty, Sartre, Ombredane, Piaget), care au arătat că orice activitate mentală este un proces deschis, cu atît mai mult percepția și imaginația, activitățile implicate în primul rînd în receptarea operei artistice. Orice lucru perceput își schimbă necontenit configurația datorită perspectivei care nu poate să epuizeze niciodată obiectul. O sinteză împlinită nu e nicicînd posibilă, spune Merleau-Ponty [234/381—383], deoarece perspectivele corelate duc necontenit prin orizonturile lor la noi și noi perspective. În mod similar, imaginația este un proces deschis, pe de o parte, în măsura în care este percepție, și, pe de altă parte, în măsura în care este inventivitate, prezumție, intuiție.

Cu atît mai mult, percepția și imaginația se manifestă ca procese deschise în receptarea unui obiect structurat deschis, cum este cazul operei artistice. Deschiderea pe care o prezintă un anumit tip de artă contemporană (informalul, muzica aleatoare, poezia abstractă), și pe care Eco o numește *deschidere de gradul al doilea*, transformă opera într-un „cîmp de posibilități", care stimulează o receptare, la rîndul ei, deschisă. Lipsa figurii, formei și ordinii, într-un cuvînt lipsa regulilor de orice fel, dau receptorului posibilitatea să introducă o ordine proprie, susceptibilă de a primi infinite configurații.

Pentru că semantica și combinatorica semnelor sînt într-o intimă corelație, putem spune că *deschiderea de gradul I* a unei structuri poetice corespunde simbolismului imaginativ, iar *deschiderea de gradul II*, care iradiază un cîmp infinit de posibilități interpretative, corespunde simbolismului ermetic.

Scanned with OKEN Scanner

TASCABILI ECONOMICA

Deci, atît ambiguitatea cît și deschiderea sînt particularități ale codului poetic, deoarece definesc un mod de a se combina al semnelor, ceea ce are ca rezultat fie o incertitudine în decodare, fie o infinitate de posibilități interpretative. Deși *ambiguu* și *deschis* sînt termeni în mare parte sinonimi, cele două cărți care i-au consacrat, *Șapte tipuri de ambiguitate* a lui Empson și *Opera deschisă* a lui Eco, precum și circulația lor ulterioară le-au specializat într-o oarecare măsură sensul. Astfel, ambiguitatea este o particularitate a codului poetic care se manifestă local și poate fi interpretată lingvistic, în timp ce deschiderea se manifestă global, la nivelul întregului mesaj, și atrage după sine deschiderea proceselor receptive. De aceea, deschiderea provoacă „un tip de consum deosebit de bogat și surprinzător, pe care civilizația noastră îl urmărește ca pe o valoare extrem de prețioasă, pentru că toate datele culturii noastre ne determină să concepem, să simțim și deci *să vedem* universul conform categoriei de posibilitate“ [96/172] (v. și [52], [237]).

După ce am urmărit cîteva dintre particularitățile codului poetic: *devierea, impredictibilitatea apariției elementelor, ambiguitatea* și *deschiderea*, putem să revenim asupra unei idei exprimate încă de la început, aceea că organizarea mesajului poetic modifică principalele funcții ale limbii. Putem spune că modul de funcționare a codului poetic modifică funcția *metalingvistică*. În mod obișnuit, această funcție exercită un control asupra echivalenței dintre procesele de codare și decodare, urmărind inteligibilitatea mesajului și realizarea optimă a comunicării. În cazul mesajului poetic între cele două momente ale lanțului comunicării se creează, însă, un hiatus prin introducerea unor reguli noi de combinare a semnelor, prin distanțări succesive de la regulile de combinare ale limbajului uzual, ale altor limbaje specializate și chiar față de cele ale limbajului poetic, preexistent momentului de creație-receptare. De asemenea, dificultățile de codare poetică — ambi-

Scanned with OKEN Scanner

guitatea și deschiderea—transformă mesajul poetic într-un adevărat joc pentru descoperirea regulilor sau chiar pentru introducerea unor noi reguli ca soluții proprii de rezolvare.

Particularitățile codului poetic, alături de alte aspecte ale organizării mesajului poetic: forma, expresivitatea, sugestivitatea etc. produc, la rîndul lor, asupra cititorului, efecte de surpriză, tensiune, indecizie, opțiune, ceea ce obligă cititorul la o confruntare permanentă cu propriile sale cunoștințe anterioare, la inventivitate, la renunțare în privința unor scheme și obișnuințe vechi și la acceptarea altora noi.

Deci, și prin tehnicile de cod, mesajul poetic permite cititorului co-participare, perspective psihice și soluții intelective proprii.

§ 6. EXPRESIVITATEA MESAJULUI POETIC ȘI RECEPTAREA

În primele decenii ale secolului nostru a apărut teoria estetică a *intropatiei* [362], [204]; v. și [4], [152], [32]. Teoria *Einfühlung*-ului, subordonată teoriei valorilor, este, înainte de toate, o teorie a receptării, căci „ridică în primul plan semnificația obiectului estetic și, implicit, a relației de receptare de către subiectul în stare de impresionabilitate" [32/93]. Subiectul se află într-un raport favorabil de receptare numai cînd este într-o situație axiologică specifică de simpatie sau de cosimțire *(Mitfühlen)* cu obiectul. Dacă în alte teorii axiologice conceptul fundamental este *preferința*, în cazul de față conceptul fundamental este *simpatia*, care ajută eul să se proiecteze în obiectele străine sieși. Atitudinea în receptare este de dăruire, de învăluire subiectivă a obiectului, de coparticipare afectivă.

Dar *Einfühlung*-ul nu este numai o teorie a receptării, ci și o ontologie estetică. Atitudinea de coparticipare afectivă,

Scanned with OKEN Scanner

pe care o are receptorul față de produsul artistic, o are și creatorul față de realitatea transfigurată artistic. Creatorul se află față de obiectele lumii înconjurătoare în aceeași stare de impresionabilitate afectivă pe care o are apoi receptorul față de obiectul creat. Există, deci, această similaritate între raportul valoric (în cazul de față afectiv) pe care îl stabilește creatorul cu realitatea și raportul valoric pe care receptorul îl stabilește cu produsul primului raport.

Einfühlung-ul realizează, deci, un fel de armonizare între subiect și obiect, între receptare și emisie.

Concomitent au apărut și teoriile emotiviste ale limbajului. Richards, care a deschis calea analizelor semantice ale limbajului poetic, a dat și o teorie emoționalistă a acestuia, începînd cu *The Foundation of Aesthetics* și *The Meaning of Meaning*, unde distinge două uzuri ale limbajului: referențial și emoțional, și continuînd cu *The Principles of Literary Criticism*, unde dezvoltă această distincție. Cuvintele pot fi folosite fie referențial sau științific, fie figurativ sau emoțional. Avantajul primului mod de exprimare este claritatea și posibilitatea verificabilității, în timp ce avantajul celui de-al doilea este modul intuitiv în care referințele (sensurile) sînt „văzute" și „simțite". Sentimentul este un mijloc de referință mai subtil, dar, în același timp, mai confuz [298/cap. XVI și XXXIV]. După cum se vede, este continuată distincția leibniziană dintre cunoașterea rațională, luminoasă și cea confuză, imaginativ-afectivă.

O problemă care decurge în mod firesc din opoziția referențial/emotiv este aceea a adevărului. Richards arată [298/cap. XXXV] că poemul se sustrage oricărui adevăr referențial, singurul lui adevăr fiind *necesitatea internă*. Adevărul științific trebuie să corespundă *naturii realului*, pe cînd adevărul artistic este *propria sa coerență*. Știința și poezia nu se întîlnesc niciodată, spune Richards, deoarece

Scanned with OKEN Scanner

folosesc aspecte radical diferite ale limbajului: *referențial*, în primul caz, *afectiv*, în cel de-al doilea.

Mai tîrziu, diferența dintre exprimarea referențială și cea emotivă a fost adîncită de către neopozitiviști prin analiza logică făcută limbajului. Ei au constatat că o exprimare emotivă nu poate fi supusă criteriului verificabilității empirice și de aceea o astfel de exprimare nu poate fi decît un nonsens din punct de vedere logic (vezi, mai ales, Ayer [8/cap. VI]).

Reacțiile față de această poziție (dealtfel, Ayer aduce ulterior ameliorări și noi argumente teoriei sale) nu au întîrziat să apară. Dintre acestea ne vom referi la aceea a lui S.K. Langer, care se îndreaptă atît împotriva interpretării neopozitiviștilor, cît și împotriva opoziției referențial/emotiv. Autoarea consideră că orice emotivitate în opera artistică devine conceptuală. Creatorul nu-și exprimă sentimentele, ci *concepția* sa asupra sentimentelor umane. Opera artistică nu are nimic comun cu exprimarea spontană a emotivității. Marea artă nu este nici o „plăcere senzuală directă", nici „un stimul pentru a evoca emoții" [190/205], nici „un semnal care să le anunțe", ci „o concepție adîncă" [190/218] a creatorului. Simetric, în planul receptării, opera nu invită la un răspuns emoțional, ci la perspicacitate. Arta are aceeași esență conceptuală ca și alte manifestări ale spiritului, deosebirea constă numai în *forma particulară* care o închide. „Aceasta este totdeauna implicită și nu poate fi explicată de nici o interpretare" [190/260].

Cassirer, unul dintre maeștrii recunoscuți ai autoarei, considera, de asemenea, că arta nu exprimă emotivitatea creatorului decît dacă este străbătută de un „principiu formativ", care produce forma *simbolică artistică* [49], [50].

Deci conceptul de emotivitate, dominant la începutul secolului, este înlocuit cu acela de *formă*. Mai mult, înțelegerea poeziei din punctul de vedere al efectelor afective pe care

Scanned with OKEN Scanner

le produce asupra cititorului este considerată, la un moment dat, o gravă eroare în interpretarea poeziei, alături de eroarea intenționalității (interpretarea poeziei din punctul de vedere al intențiilor creatorului). Celebrele eseuri ale lui Wimsatt, *Eroarea intenționalității* și *Eroarea afectivității* [371], preconizau ca mesajul poetic să fie studiat *în sine*, rupt atît de geneză, cît și de receptare.

În stilistică, punctul culminant al unei reacții similare a fost citata contribuție a lui Jakobson, *Lingvistică și poetică*, care separă definitiv poeticul de emotiv ca două funcții complet diferite (și nu identice) ale limbajului, *funcția poetică* vizînd organizarea mesajului, deci *forma*, iar *funcția emotivă* vizînd *emițătorul* mesajului.

Aceasta era reacția la o concepție care făcuse din expresivitate, înțeleasă în primul rînd ca *expresie emotivă*, conceptul fundamental al stilisticii. Ch. Bally definea stilistica ca studiul „faptelor de expresie a limbajului, organizat din punctul de vedere al conținutului lor afectiv, adică expresia faptelor de sensibilitate prin limbaj și acțiunea faptelor de limbaj asupra sensibilității" [9/16].

Paralel cu acest punct de vedere, care a dominat mult timp studiile de stilistică și care explică posibilitățile expresive ale limbii în general, a apărut un alt punct de vedere (K. Vossler, L. Spitzer, H. Hatzfeld, Damaso Alonso etc., iar la noi D. Caracostea), care explică expresivitatea ca o *actualizare estetică*, proprie creatorului, a unor posibilități virtuale pe care le posedă o limbă. Expresivitatea nu mai este privită doar ca marcă a afectivității, ci ca modalitate de folosire inspirată a elementelor limbii pentru transmiterea adecvată (și în funcție de specificul limbii respective), nu numai a unei stări afective, ci și a unor imagini, atitudini, concepții etc. Expresiv devine sinonim cu estetic în limbă (unitățile expresive ale limbii sînt numite, de Caracostea, *esteme*). În același timp, conceptul de expresivitate începe să fie asociat cu

Scanned with OKEN Scanner

personalitatea creatorului, care folosește într-un anumit fel capacitățile limbii. Acesta este „timbrul specific" al vocii creatorului, este ceea ce îi aparține în folosirea originală a materialului limbii.

Iată cum expresivitatea, înțeleasă la început ca modalitate afectivă de exprimare în limbă, își lărgește sensul pînă la confundarea cu poeticitatea însăși.

Lucrarea lui Jakobson venea să despartă ceea ce începuse să se confunde tot mai mult: *expresivitatea* sau *funcția emotivă*, prin care mesajul poetic este raportat la starea afectivă a emițătorului, cu *poeticitatea*, care înseamnă, în primul rînd, *organizarea formală a mesajului*.

Dar în cazul mesajului poetic este destul de dificil să se despartă net diferitele funcții ale limbii. O figură de sunet sau de sens poate fi concomitent marcă a funcției poetice dar și a funcției emotive. Afectivitatea poate fi considerată ca o motivare a figurilor poetice. Astfel, Jean Cohen [64], [65] arată că o figură poetică de tipul *Tu ești un frumos cer de toamnă limpede și trandafiriu*, în care se stabilește echivalența *femeie-cer*, e posibilă numai datorită componentelor sale afective. Numai astfel e posibil „de a justifica identificarea femeii și cerului și, prin urmare, de a motiva enunțul baudelairean la nivelul înțelegerii care nu mai este de ordin conceptual [65/441]. (Pentru raportul emotiv/perceptiv v. [369]).

Afectivitatea creatorului interesează numai în măsura în care capătă formă poetică, în măsura în care o motivează. Iar emoția în planul receptării este reflexul formei poetice motivate afectiv, și nu a unui conținut afectiv ca atare (care, în alte împrejurări, poate căpăta și o expresie logică).

Emoția se manifestă spontan și în limbajul uzual, dar aici se exprimă rudimentar prin intonație, modulațiile vocii, lungimea vocalelor, interjecții etc. În limbajul poetic, caracterul emotiv apare însă în organizarea întregului mesaj la diferitele

Scanned with OKEN Scanner

sale nivele. Afectivitatea își pune amprenta asupra modului de folosire a materialului verbal care stă la îndemîna creatorului și se corelează cu modificările survenite în celelalte funcții ale limbii. O stare afectivă se poate exprima printr-o figură semantică, de exemplu, o metaforă, dar aceasta modifică și funcția referențială în una imaginativă (concomitent este și marcă a funcției poetice).

Funcția emotivă este în mesajul poetic atît de mult corelată cu celelalte funcții și în primul rînd cu funcția poetică, încît se deosebește radical de exprimarea ei spontană. I. Coteanu o numește *emoție contemplativă* și, respectiv, *expresivitate deliberată*. „Emițătorul poate să alcătuiască un mesaj ca răspuns la un stimulent exterior direct sau ca urmare a unor îndelungi reflecții. Ca răspuns la un stimulent exterior direct, mesajul are caracter spontan <...>. Cealaltă atitudine, fiind urmare a unor reflecții, atrage în sfera ei reevaluarea, aranjarea nouă a elementelor de exprimare. Emoția poate fi contemplativă și îngăduie deci un răgaz în decursul căruia se fixează artistic în semnele limbii" [74/75].

Efectele afective în receptare, ca reflex la o atitudine afectivă pe care creatorul însuși o exprimă, folosindu-se de posibilitățile unei limbi, nu pot fi privite separat de celelalte efecte, produse de forma și semantica textului poetic. Atitudinea afectivă a creatorului *saturează* întreaga organizare a mesajului, motivează forma și semnificația poetică și se transmite cititorului numai împreună cu efectele poetice de formă, de sugestivitate, de ambiguitate etc. *Emoția poetică* provoacă doar o afectivitate corelată cu celelalte efecte ale poeticității mesajului. (Pentru problema expresivității v. și [2], [35], [48], [79], [224], [261], [315], [350]). O interpretare interesantă a expresivității, așa cum apare în cultura japoneză, ca neantizare a imaginilor obiective și iluminare a perspectivei subiective asupra universului, se găsește în [158].

Scanned with OKEN Scanner

§ 7. CONOTAȚIILE MESAJULUI POETIC ȘI RECEPTAREA

Să urmărim mai întîi, pe scurt, diferitele interpretări date noțiunii de conotație, noțiune care, în ultimul timp, se confundă tot mai mult cu poeticitatea însăși. (Pentru discutarea diferitelor concepții despre denotație și conotație v. [10], [13/cap. IV], [255/cap. X], [249], [78], [324], [266/157—200). În logica scolastică, conotația este înțeleasă ca o caracteristică a unui obiect, de exemplu, „alb". Caracteristica exprimă în primul rînd conceptul „albeață" și apoi obiectul care posedă această caracteristică. Logica engleză, în tradițiile empirismului, definește conotația drept *comprehensiune*, adică o raportează la subiectul cunoscător. Comprehensiunea exprimă caracteristicile definitorii ale unui concept, așa cum sînt sesizate de către subiect [245]. Ulterior, se face distincție între comprehensiune, caracteristicile esențiale ale conceptului, și conotație, caracteristicile lui secundare [123]. Logica simbolică definește conceptul nu în funcție de comprehensiune, ci în funcție de extensiune. *Extensiunea* este clasa de obiecte din care face parte un obiect dat, iar *intensiunea* este proprietatea care îl atribuie clasei respective. De exemplu, pentru adjectivul „uman" extensiunea este clasa Om, adică ființele umane, iar intensiunea proprietatea Om, adică animal gînditor (după Rudolf Carnap [46/60—67]). Rudolf Carnap corelează noțiunile de *extensiune* și *intensiune* cu noțiunile lui G. Frege de *nominare* (*Bedeutung*, tradus în l. română prin semnificație) și de *semnificare* (*Sinn*, tradus în l. română prin sens).

Cu totul altă accepțiune este dată conotației de către Richards [143]. Conotația este o funcție suplimentară care se adaugă celei referențiale (reprezentată prin cunoscutul triunghi) și care este expresia: 1) atitudinii vorbitorului față de auditori, 2) atitudinii vorbitorului privind referentul,

Scanned with OKEN Scanner

3) intenţiilor vorbitorului şi a efectelor pe care caută să le provoace, 4) tonalităţii care caracterizează gîndirea. Se observă o răsturnare totală a sensului noţiunii „conotaţie". Dacă în logică ea înseamnă, în diferitele interpretări, o caracteristică oarecare, secundară sau esenţială a conceptului, la Richards conotaţia nu mai are nimic comun nici cu conceptul, nici cu obiectul denotat. Conotaţia devine expresia atitudinii afective a subiectului faţă de procesul de semnificare.

În lingvistică, o tratare sistematică a problemei se întîlneşte la L. Bloomfield [30] şi la L. Hjelmslev [146]. Se pare că la autorii citaţi, ca dealtfel şi la alţi autori, noţiunea de conotaţie nu este total lipsită de sensul ei subiectiv. Aspectele conotative (formele regionale, arhaismele, formele tehnice, formele de jargon şi de argou, tabuurile lingvistice) sînt anumite caracteristici ale limbajului, dar aceste caracteristici „spun ceva" despre subiect. De exemplu, folosirea unui cuvînt de argou, în cazul în care este înţeles de auditor, trimite la un denotat, dar, în acelaşi timp, indică apartenenţa subiectului vorbitor la o anumită categorie socială. Ceea ce apropie, de asemenea, concepţia autorilor citaţi de accepţia dată conotaţiei de Richards este raportarea ei la procesul denotativ. Acest lucru este evident atunci cînd Hjelmslev consideră funcţia conotativă ca secundară, derivată sau suprapusă celei denotative (v. şi A. J. Greimas, *Pour une sociologie du sens commun* în [127/93—103], care discută noţiunile de denotaţie şi conotaţie la Hjelmslev cu exemple şi interpretări proprii).

Pornind de la aceste două moduri de a înţelege conotaţia, *conotaţia poetică* a fost interpretată fie în tradiţie Ogden-Richards, ca o funcţie suplimentară, de ordin subiectiv, care se adaugă celei referenţiale, fie în tradiţia logicii, ca un sens secundar, provocat de trecerea pe primul plan a unei caracteristici neesenţiale a referentului.

Scanned with OKEN Scanner

În prima accepție, opoziția denotativ/conotativ revine la opoziția obiectiv/subiectiv, denotativ devine sinonim cu raportarea la obiect, iar conotativ cu raportarea la subiect.

Această accepție a permis o lărgire, considerată de către unii autori [249/27—28], [74/40] nepermisă, a sensului noțiunii de conotație, care ajunge să însemne orice nuanță suplimentară adăugată funcției referențiale. Astfel, se poate vorbi de conotații sociale, politice, psihologice etc. În acest sens, și conotațiile poetice sînt „nuanțe" suplimentare, de ordin subiectiv, pe care mesajul poetic le adaugă funcției denotative.

Pornind tot de la acest punct de vedere, a fost dezvoltată și ideea lui Hjelmslev, considerată în ultimul timp simplificatoare [149], că există sisteme denotative și sisteme conotative pure (ceea ce în limbă este foarte greu de admis). Această idee a condus la interpretarea sistemelor conotative ca sisteme secunde față de cel conotativ. Conotațiile poetice, generate prin „butășire", cum spune R. Barthes [14], de către sistemul denotativ, formează un sistem secund, în care, pentru fiecare semn, reuniunea dintre semnificantul și semnificatul primului sistem devine semnificantul unui sens conotativ [11].

Sistemele modelatoare secunde ale lui Juri Lotman [206], [209], [210], se bazează pe același principiu, chiar dacă nu sînt numite conotative. Sistemele modelatoare secunde sînt privite ca o recodificare a elementelor primului sistem, sistemul primar, iar principiul formativ este echivalența elementelor între diferitele nivele constitutive. Se înțelege că în cazul mesajului poetic sistemul primar este cel lingvistic. Iată cum descrie Lotman formarea sistemului modelator secund poetic la nivel semantic: „drept bază se ia o comparație opozițională între unitățile lexicale (ba unele chiar semantice), care la nivelul structurii primare (lingvistice) sînt evident neechivalente. (. . .) Apoi se trece la alcătuirea

Scanned with OKEN Scanner

structurii secunde (artistice), în cuprinsul căreia aceste unități sînt dispuse într-un paralelism reciproc; se realizează astfel un semnal care ne arată că în sistemul respectiv ele trebuie analizate ca echivalente . . . Întrucît structura artistică stabilește între aceste elemente *deosebite* între ele o stare de echivalență, subiectul receptor începe să presupună existența unui alt sistem semantic deosebit de cel comun al limbii, în cuprinsul căruia aceste elemente se dovedesc a fi în poziție egală față de contextul semantic. Astfel, se creează o structură semantică specială a textului artistic respectiv" [263/353—354].

Indiferent dacă se numesc sisteme semiotice secunde (Barthes) sau sisteme modelatoare secunde (Lotman) și indiferent dacă capătă semnificații mult mai largi, extralingvistice, acestea sînt, în fond, ceea ce Hjelmslev numea *sisteme conotative*, derivate din *sistemul denotativ* al limbii.

Alte interpretări date conotației poetice urmează sensul logic, originar, dat acestei noțiuni. O astfel de interpretare recentă este oferită de I. Coteanu în *Stilistica funcțională a limbii române*. Definind mai întîi semnul verbal ca reuniune a imaginii mentale a obiectului suport (suportul fonic) cu imaginea mentală a obiectului desemnat, autorul definește denotația și conotația ca „*valori* ale semnului bazate fiecare pe alt raport: denotația pe raportul dintre semn și obiect în genere; conotația pe raportul dintre semn și unele însușiri ale obiectului, înțelese ca atribute ale acestuia" [74/35]. Conotația are la bază o asociație de idei datorată practicii sau imaginației și se suprapune denotației ca o „reprezentare suplimentară". Mesajul poetic este văzut ca o alternare a denotației și conotației într-un joc de negări și afirmări succesive.

Atît interpretările emotiviste, cît și cele semantice, privesc conotația ca un adaos secundar, afectiv și, respectiv, semantic, la valoarea denotativă a mesajului. Dacă raportăm

Scanned with OKEN Scanner

aceste două tipuri de interpretări date conotației la funcțiile limbii, observăm că primul tip de interpretări se raportează la funcția emotiv-expresivă, iar celălalt la funcția referențială (așa cum apare în mesajul poetic).

A pune însă semnul egalității între conotația afectivă și poeticitate sau între conotația semantică și poeticitate nu ni se pare o soluție completă, de vreme ce, astfel interpretată, conotația nu se raportează în nici un fel la funcția de autovizare a mesajului, pe care Jakobson o consideră principală în limbajul poetic.

Noțiunea de conotație poate să o substituie pe aceea de poeticitate, numai dacă prima capătă un sens mult mai larg, de exemplu, de informație suplimentară (semantică, emotivă, de autovizare a mesajului, de surpriză etc.), pe care o capătă mesajul poetic datorită modificărilor survenite în toate funcțiile limbii.

Este vorba deci de o lărgire a sensului noțiunii de conotație la ceea ce aduc în plus sau diferit modificările tuturor funcțiilor limbii în mesajul poetic. Limba s-a născut, în principal, ca mijloc de comunicare (prin intermediul proceselor mentale) și, ori de cîte ori ea servește altor scopuri, apare „o conotație" care se suprapune sau înlocuiește acest scop principal. După cum am văzut, mesajul poetic urmărește astfel de scopuri secundare: raportarea mediată la referent, cu consecința unor sensuri figurate imaginative și simbolice, exprimarea emoției, autovizarea mesajului, originalitatea codului, persuasiunea etc. Fiecărui scop secundar îi corespunde un anumit tip de conotație poetică. Și de data aceasta trebuie să spunem că nu există o limită netă între diferitele tipuri de conotații poetice. O conotație imaginativă poate să fie, în același timp, și o conotație emotivă și una de autovizare a mesajului.

Diferitele tipuri de conotații poetice au la bază principiul asociației sau analogiei (una dintre cele mai complete clasi-

Scanned with OKEN Scanner

ficări a conotațiilor, făcută de Yoshihiko Ikegami [155], [156], pornește tocmai de la principiul analogiei formale și semantice) și sînt produse prin procedee de organizare a mesajului la diferite nivele. De exemplu, o figură semantică care se realizează prin organizarea la nivel sintagmatic a mesajului este un mijloc de a produce o conotație semantică (un sens figurat); de asemenea, organizarea globală a mesajului poetic poate fi un mijloc de a produce o conotație semantică (simbolică). Deci, procedeele de generare a conotațiilor poetice, care ar putea fi numite *conotatori de poeticitate*, sînt răspîndite la toate nivelele de organizare a mesajului.

Ca exemplificare, să urmărim modul în care sînt produse conotațiile poetice în poezia *Ulise* de L. Blaga (Blaga P 332—333):

De la liman pe golfuri
privirea ți-o rotește.
E liniște ca-n ziua
cînd mă-ntorsei hoțește
și ți-am golit de oaspeți
viața, pragul, tinda.
Ia seama, Penelope,
ce netedă-i oglinda.

Se-ntinde marea clară
pe-un prund de oseminte.
Nu-i nimenea cu prora
s-o spargă, s-o frămînte.
Doar șerpii taie apa
spre-un țărm ghicit în zare,
trecînd peste adîncuri
ca semne de-ntrebare.

Catargul putrezește
la margine de timp,

Scanned with OKEN Scanner

acolo între Hades
și-acele culmi în nimb.
Nu m-amăgește ceasul
să număr nestemate,
nici nu mă cheamă-n urmă
furtuni și vrăji uitate.

Vezi, orice amintire-i
doar urma unor răni
prin țări, prin ani primite,
pe la răscruci și vămi.
Nu aștepta pățanii
să izvodesc, alese.
Deșartă născocire
e vorba ce se țese.

Dar pe liman ce bine-i
să stăm în necuvînt,
și, fără de-amintire
și ca de subt pămînt,
s-auzi, în ce tăcere
cu zumzete de roi,
frumusețea și cu moartea
lucrează peste noi.

Se observă că acest mesaj are o organizare sonoră (grafică) de un anumit tip (ritm iambic, fără să fie perfect regulat, rime simple, alternarea versurilor cu rimă și fără rimă etc.), care atrage atenția asupra propriei sale forme și, în același timp, creează o ambianță de eufonie și de euritmie pentru desfășurarea sensurilor poeziei [345].

Și la nivelul formei conținutului există o organizare specifică, care provoacă degajarea unor sensuri secundare, figurate. Astfel, în versurile *și ți-am golit de oaspeți / viața, pragul,*

Scanned with OKEN Scanner

tinda, datorită contextului, *viața*, înțeleasă de obicei ca durată, ca desfășurare în timp (în afară de sensul biologic), capătă aici un sens spațial. Aceeași convertire a sensului se întîlnește și în versurile *Catargul putrezește / la margine de timp, / acolo între Hades / și-acele culmi în nimb*. Contextul *Catargul putrezește la margine de timp* conferă, de asemenea, sens spațial cuvîntului *timp*. Se creează aici un sens de o deosebită frumusețe. Spațiul și timpul își pierd contururile, se întrepătrund, aventurile lui Ulise sînt proiectate într-un *spațiu-timp* mitologie, istoric, cosmic.

Dislocarea determinatului *pățanii* de determinantul *alese* în versurile *Nu aștepta pățanii / să izvodesc, alese,* prin introducerea verbului între cele două elemente, situează pe *alese* într-o poziție de maximă accentuare, ceea ce pune și mai mult în evidență deșertăciunea unor astfel de izvodiri.

De asemenea, interesant este sensul pe care îl capătă formația negativă *necuvînt* (v. și [82]). În versul lui Blaga, *necuvînt* înseamnă mai mult decît lipsa de cuvînt, decît *noncuvînt,* înseamnă liniștea și seninătatea care se așternpeste acest moment retrospectiv al vieții poetului.

În afara acestor sensuri parțiale, organizarea mesajului ca întreg produce un sens global, care se obține cu ajutorul a două planuri semantice analogice: *Viața lui Ulise* (ULISE) și viața poetului (POETUL). Sensurile primului plan se transferă în cel de-al doilea, provocînd un fenomen pe care l-am putea numi *reverberație semantică*. Planul semantic POETUL se constituie mai ales în ultima strofă, dar sensurile lui au prelungiri în întreaga poezie. Acest plan poate fi considerat *în sine,* dar el își capătă toate implicațiile semantice numai după ce este raportat la primul plan, numai după ce s-a produs reverberația semantică între cele două planuri (v. fig. 4). Tăcerea, liniștea și uitarea, care se întind peste viața poetului, nu conduc numai la experiența sa particulară, ci conduc, în același timp, la o tăcere și uitare proiectate în

Scanned with OKEN Scanner

istorie și mitologie. Datorită reverberației semantice dintre cele două planuri, semnificația ultimă a mesajului este golul imens care se întinde în jurul poetului, gol care a înghițit toate evenimentele vieții lui, pline de neastîmpăr și căutări, asemenea vieții eroului *Odiseii*, peste care plutește, totuși, un calm desăvîrșit, olimpian.

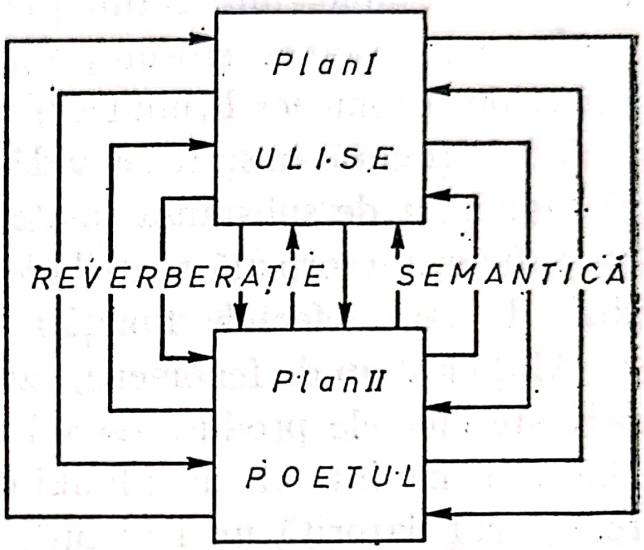


Fig. 4.

Toate aceste sensuri, ce conduc spre un referent doar sugerat, la care se adaugă multe nuanțe afective, dintre care sentimentul zădărniciei este cel mai pregnant, și, în plus, efectele de eufonie și euritmie formează (alături de altele pe care analiza nu le-a surprins) *conotațiile poetice* ale mesajului.

Înțelese în acest mod foarte general, conotațiile poetice sînt totalitatea nuanțelor suplimentare, de diferite tipuri, pe care un mesaj construit într-un anume mod le aduce funcției principale a limbii. Numai dacă o privim astfel, ca o rezultantă a modificărilor tuturor funcțiilor limbii, consecință a organizării mesajului poetic la toate nivelele sale, putem pune semnul egalității între *conotație* și *poeticitate*.

§ 8. FUNCȚIA CONATIVĂ ÎN MESAJUL POETIC

Cîteva direcții de cercetare a funcției conative, așa cum se manifestă în limbajul poetic, sînt indicate în *Retorica gene-*

Scanned with OKEN Scanner

rală a Grupului μ. Efectele asupra destinatarului, pe care le vizează mesajul poetic, sînt numite *etos*, echivalentul grecescului πατος și a indianului *rașa*. Etosul este definit ca „o stare afectivă generată receptorului de un mesaj particular și a cărui valoare specifică variază în funcție de un număr de parametri. Printre acești parametri, destinatarului i se rezervă un loc important" [89/219].

În manifestarea etosului sînt luate în considerare trei tipuri de fenomene. Primul tip privește efectele produse de metabolă (figură) în starea ei vidă, nucleară. Aceasta înseamnă că indiferent de substanța (materia lexicală) folosită, simpla ei configurație formală contribuie la crearea etosului. Acestea sînt, de fapt, efectele funcției de autovizare a mesajului.

Al doilea tip de fenomene, care provoacă etosul autonom, privește efectele produse de substanța lexicală a metabolei. Diferitele cuvinte ale unei limbi impresionează în mod diferit receptorul datorită unei virtuți, care pare intrinsecă cuvîntului, dar care, de fapt, rezultă din folosirea lui numai în anumite situații. De exemplu, în limba română, cuvinte ca: himeric, genune, noian, miraj etc. sînt „simțite" de receptor ca poetice, deoarece au fost întîlnite mai ales în mesaje de acest tip. Tot astfel, vor fi imediat „simțite", cu efectele corespunzătoare, arhaismele, cuvintele de argou sau jargon, cuvintele specifice profesiilor sau unei anumite vîrste, neologismele etc. Pentru studiul acestor „medii" stilistice, autorii introduc noțiunea de *ecologie stilistică*.

În sfîrșit, al treilea tip de fenomene *(etosul sinnim)* privește efectele procesului de integrare, care se manifestă la toate nivelele mesajului poetic, începînd cu contexte minime (sintagmă, frază, paragraf) pînă la contexte mari (o operă anumită, întreaga operă a unui scriitor, o școală literară) și foarte mari (literatura unei epoci, a unei limbi, a unui grup de limbi). Integrînd o unitate minimă (metabola) unor contexte din ce în ce mai mari, îi constatăm, în

Scanned with OKEN Scanner

același timp, devierea față de norma care se stabilește la nivelul fiecărui context. Există norme ale limbajului standard, norme ale limbajului poetic, norme specifice unui curent literar, norme specifice unui scriitor sau chiar unui poem. Deci, efectul metabolei va fi diferit în funcție de devierea față de fiecare dintre normele enumerate. Dacă, de exemplu, integrăm figurile poetice ale primelor poezii eminesciene contextului: literatura epocii, efectul acestora pe planul receptării diminuează considerabil în comparație cu ale acelora ulterioare, care deviază absolut în raport cu normele contextelor mari și foarte mari, în care pot fi integrate. Chiar la nivelul operei unui singur scriitor, atunci cînd folosirea unei metabole devine regulă, efectul ei în planul receptării scade considerabil: intuitiv, lectorul „simte" că scriitorul se repetă. Este ușor de sesizat că etosul sinnim privește efectele de folosire originală a codului.

În concordanță cu punctul de vedere expus de la început, și anume că poeticitatea mesajului este dată de modificările tuturor funcțiilor limbii, considerăm că funcția conativă, pentru a se realiza, presupune toate aceste modificări pentru producerea efectelor asupra destinatarului. Astfel, modificările funcției referențiale, ale funcțiilor metalingvistică și expresivă, modificările funcției pe care forma o are într-un mesaj verbal oarecare, toate acestea vizează, de fapt, în permanență și destinatarul, modul în care subiectivitatea sa este atrasă în spațiul poetic. Deci și funcția conativă se modifică în mesajul poetic în sensul complexității, căci vizarea efectelor asupra destinatarului este scopul însuși al organizării mesajului.

De aceea, la situațiile în care se manifestă funcția conativă, studiate în *Retorica generală*, și care privesc *forma* (etosul produs de metabolă în starea ei nucleară), *expresivitatea* (etosul autonom) și *folosirea originală a codului* (etosul sinnim), trebuie adăugate și efectele pe care le produc modifică-

Scanned with OKEN Scanner

rile funcției referențiale, analizate pe parcursul cărții, dar ignorate în studiul funcției conative.

Revenind asupra unei idei expuse de la început, subliniem încă o dată interferența diferitelor modificări ale funcțiilor limbii în mesajul poetic. Unul și același aspect al organizării mesajului, de exemplu, o figură, produce modificări în mai multe sau chiar în toate funcțiile limbii. În plus, fiecare modificare privește și funcția conativă, deoarece vizează efectele asupra receptorului. Astfel, modificarea relației convenționale dintre semn și referent prin crearea referentului poetic imaginar, modificările produse în combinatorica semnelor, organizarea formală a mesajului, toate acestea vizează în același timp efectele asupra destinatarului.

Cel mai adesea, funcția conativă a fost privită în corelație cu funcția expresivă sau emotivă [2], [35], [64] și de aceea a fost interpretată ca o funcție ce vizează afectivitatea receptorului: starea emoțională a creatorului, actualizată în mesajul poetic, cu ajutorul funcției expresive a limbii, se transmite destinatarului prin intermediul funcției conative. Din același motiv, efectele produse de mesajul poetic au fost interpretate ca emoții de ordin afectiv.

Dacă considerăm însă că în mesajul poetic modificările tuturor funcțiilor limbii sînt orientate *conativ*, funcția prin care este vizat destinatarul trebuie considerată nu numai în corelație cu funcția expresivă, ci în corelație cu toate celelalte funcții, ale căror transformări sistematice urmăresc tocmai efectele produse asupra subiectului receptor. De asemenea, înțeleasă astfel, funcția conativă vizează nu numai efectele de ordin afectiv, ci întreaga gamă de efecte produse de modificările tuturor funcțiilor limbii: efecte de ordin senzorial, perceptiv, imaginativ și intelectiv. Toate aceste modificări sînt dominate de funcția poetică, de autovizare a mesajului, care le sintetizează și le sincretizează prin organizarea în echivalențe formale la toate nivelele, ceea ce

Scanned with OKEN Scanner

are ca rezultat închiderea mesajului ca structură, intranzitivitatea față de lumea exterioară. Concomitent, ca reflex conativ, funcția poetică realizează sinteza tuturor efectelor produse de modificarea funcțiilor limbii, ca *efect poetic global*.

După cum spunea Martinez [226/582], plăcerea estetică nu este *comunicată*, ci *stimulată* de textul poetic, deci se constituie ca un răspuns al subiectului la stimulii de poeticitate ai mesajului. În același timp, răspunsul subiectului depinde de propriile sale structuri, căci, așa cum remarcă Meschonnic, „cel care scrie se scrie, cel care citește, se citește" [233/47].

§ 9. SINCRETISMUL PROCESELOR RECEPTIVE

În procesul lecturii subiectivitatea receptorului se poate manifesta deplin, deoarece mesajul este organizat la toate nivelele sale ca structură orientată în acest scop. Mesajul poetic se interpune între cei doi poli ai lanțului comunicativ — emițătorul și receptorul — ca o modalitate de expresie subiectivă adresată, la rîndul ei, unei subiectivități. Creatorul încearcă să transmită o concepție artistică proprie, o viziune unică asupra lumii, perspective neobișnuite asupra obișnuitului, valențe necunoscute asupra cunoscutului, dar pentru ca receptorul să admită această nouă ordine instaurată de creator, uneori împotriva unor obișnuințe adînc înrădăcinate, împotriva comodității și a inerției, creatorul se folosește de o adevărată strategie prin care atrage receptorul, cucerindu-i coparticiparea și adeziunea.

Am urmărit rînd pe rînd tehnicile prin care mesajul poetic permite receptorului să-și manifeste activ forțele imaginative, să participe intens senzorial și afectiv la universul creat.

Trebuie să subliniem, însă, unitatea și coerența tuturor proceselor receptive. Modificările funcțiilor limbii, în mesajul poetic, se produc concomitent, se întrepătrund și se condiționează

Scanned with OKEN Scanner

nează. Ele se omogenizează într-o matrice formală, care *închide* textul ca *structură-obiect* și îl *deschide* spre *structura-subiect receptor*. Aceasta din urmă se modelează, însă, izomorfic, de asemenea, ca o matrice receptivă, caracterizată prin sintetismul și sincretismul tuturor proceselor senzorial-perceptive, afective, imaginative și intelective, constituindu-se ca un efect receptiv global. Iată reprezentat, schematic, acest izomorfism (fig. 5).

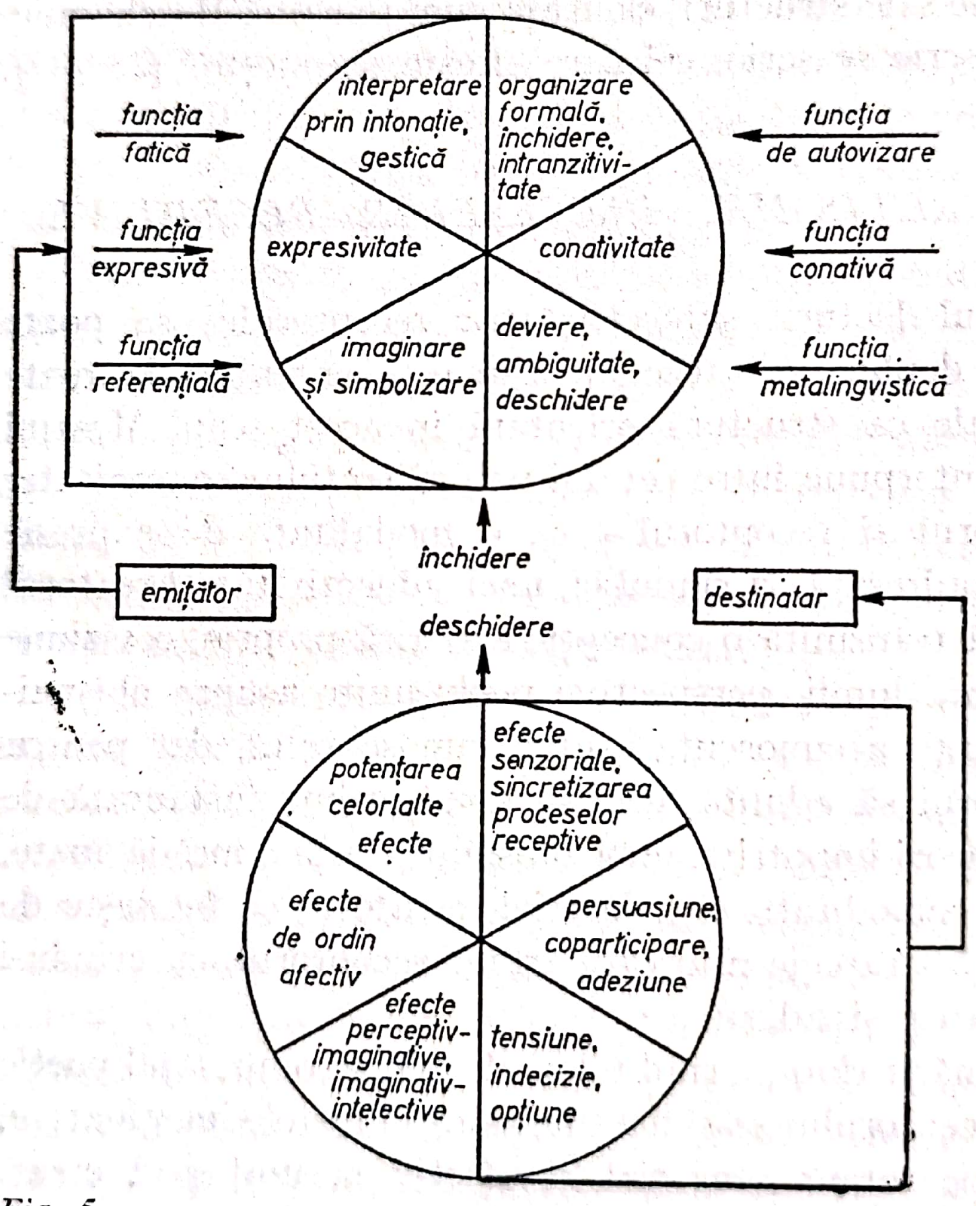


Fig. 5

Analiza poeziei ca limbaj ce produce anumite efecte confirmă idei general acceptate în estetică.

Scanned with OKEN Scanner

Astfel, toți marii gînditori au subliniat rolul pe care îl are percepția ca facultate de a recepta forma artistică. În estetică există un consens unanim asupra ideii că frumosul, în oricare dintre manifestările sale, are o aparență, o formă sau o expresie sensibilă, receptată perceptiv. Chiar și Hegel, culmea cea mai înaltă în filozofie a gîndirii raționaliste, pentru care arta este, în tradiția platoniciană și leibniziană, o formă de manifestare obscură, difuză a spiritului, o formă nu desăvîrșit adecvată lui, așa cum este conceptul, consideră că singura modalitate de existență a frumosului și singura explicație a surprinzătoarelor efecte pe care creația artistică le are asupra omului este *forma* sau *aparența sensibilă*. El insistă asupra rolului pe care îl are percepția în receptarea artei, chiar dacă în permanență atrage atenția și asupra sintezei acesteia cu facultățile superioare ale spiritului: „Prin urmare, opera de artă, fără îndoială, se prezintă percepției noastre sensibile. Ea este înfățișată perceperii exterioare sau interioare, intuiției sensibile și reprezentării, întocmai ca și natura externă ce ne înconjură sau ca propria noastră natură internă sensibilă" [145 I/41].

La Croce [77] percepția este presupusă chiar de conceptele sale fundamentale: *expresia* și *intuiția artistică*. Sensibilul, ca o condiție indispensabilă a frumosului, a fost pus și mai mult în valoare, deoarece facultatea artistică a spiritului a fost privită independent de celelalte facultăți — logică și practică. De data aceasta, gînditorul este în tradiția filozofiei lui Kant, care distinge o formă de gîndire estetică, alături de cea teoretică și de cea practică, corespunzătoare, respectiv, puterii de judecare, intelectului și rațiunii ca facultăți superioare de cunoaștere. B. Croce reproșează, totuși, filozofului de la Königsberg urme ale înțelegerii raționaliste a esteticului, de exemplu, categoria de frumusețe aderentă conceptului, și alunecarea de la problemele ontologice ale frumosului la acelea ale posibilității lui de cunoaștere prin judecata de gust.

Scanned with OKEN Scanner

În tradiție kantiană, Croce concepe astfel desfășurarea spiritului, încît facultatea artistică capătă o autonomie absolută și totală, în schimb, modalitatea specifică de manifestare a acesteia i-o inspiră impresionanta istorie a culturii spirituale a lui Giambattista Vico. Această formă specifică este *intuiția artistică* sau *gîndirea imaginativă*, pe care Croce o consideră o activitate intelectivă a spiritului de o esență la fel de înaltă ca și cea conceptuală. Forma concretă în care se manifestă această facultate este *expresia artistică*, sesizabilă prin gust, capacitate, de asemenea intuitivă, de a o recepta. Expresivul, imaginativul au o componentă care se adresează sensibilității și care este receptată perceptiv.

Un întreg capitol din *Estetica* sa îl dedică percepției postkantianul N. Hartmann. Există în orice obiect artistic, corelat cu planul valoric, de profunzime, un plan de apariție, care se adresează simțurilor. Baza însăși a actului estetic „o constituie percepția în conștiința celui ce contemplă" [142/49]. „Căci, fără putință de a se detașa, rămîn, în percepția estetică, unul în fața altuia subiectul care intuiește și obiectul său" [142/59]. „Modul de ființare al acestei obiectivități constă în faptul de a subzista numai pentru cel ce percepe estetic" [142/60].

Referindu-ne acum la un alt mare estetician, G. Lukács, de data aceasta în tradiția realismului aristotelic și a înțelegerii marxiste a artei ca formă specifică de reflectare a realității, vom constata că și din această nouă perspectivă artisticul este de neconceput în afara formei sau a expresiei sensibile. Bazat pe o minuțioasă cercetare genetică pentru toate formele de manifestare a spiritului: practică (gîndirea cotidiană), artistică (gîndirea artistică sau în imagini), teoretică (gîndirea conceptuală), Lukács consideră, cu argumente din antropologie, folclor și istoria culturii materiale, că facultatea artistică și cea teoretică s-au desprins în decursul unei lungi perioade evolutive din cea practică ca forme diferite

Scanned with OKEN Scanner

de reflectare a realității și s-au dezvoltat în chip firesc din gîndirea cotidiană corespunzătoare acestei activități. Dar, accentuînd asupra caracterului antropomorfizant al gîndirii artistice imaginative în opoziție cu cel dezantropomorfizant al gîndirii teoretice, Lukács consideră, de asemenea, că forma sensibilă este singura modalitate de reflectare artistică a realității: „. . . reflectarea artistică antropomorfizantă nu trebuie să piardă, firește, niciodată contactul nemijlocit cu percepția senzorială a lumii, dacă vrea să rămînă estetică; generalizările ei se realizează înăuntrul sensibilității umane, ba vom vedea că ele trebuie să aducă cu sine într-un mod determinat o sporire a nemijlocirii sensibile pentru a putea efectua cu succes sub raport estetic procesul generalizării" [212/279].

Ideea că orice obiect artistic are o aparență sensibilă este într-adevăr general acceptată în știința care se cheamă *a simțurilor* sau *a perceperii*. Neîntrerupta dispută s-a purtat asupra corelatului acestei forme sensibile, care, în diferitele interpretări, este ideea, realitatea, elanul vital, imaginea intuitivă, valoarea, genericitatea umană, afectivitatea, subconștientul uman individual sau colectiv etc. Fără să intrăm cîtuși de puțin în această dispută, vom remarca însă că tot generală este și ideea că sinteza între planul de apariție, sensibil, și planul de profunzime este realizată de o facultate a spiritului, numită *imaginație* (Kant, Hegel, Croce, Lukács etc.) sau *intuiție* (Kant, Croce, Hartmann etc.) opusă, de obicei, facultății logice de cunoaștere, dar considerată, de cele mai multe ori, tot o facultate spirituală cognitivă.

Rolul imaginației în creație, cît și în receptare, este atît de complex, încît pe bună dreptate s-a spus că „deschide un teritoriu pe care ochiul cel mai exersat nu-l poate contempla fără oarecare amețeală" [158]. Încă din vechime, în afară de sensul de activitate a spiritului producătoare a aparențelor perceptibile, imaginația a fost înțeleasă și ca o funcție mediatoare între sensibil și suprasensibil, ca o revelație, într-o

Scanned with OKEN Scanner

formă sensibilă, a unui principiu universal, cum este *Nous*-ul lui Plotin, *Sufletul lumii* la Synesius, *Divinitatea* la mistici sau *Marele tot* cu care se află în corespondență sufletul romantic. Acest sens este dezvoltat și de unele concepții recente cum este psihanaliza. De data aceasta, imaginația încetează însă de a mai fi activitatea prin care conștiința se integrează într-o armonie universală, ea devine activitatea prin care se relevă profunzimile, necunoscute altfel, ale subconștientului, forma lui sublimată de manifestare [329/158—211].

Secolul al XX-lea a dezvoltat și teoriile intelectualiste asupra imaginației, cu rădăcini, de asemenea, vechi, în filozofia scolastică, de unde fenomenologia s-a inspirat în explicarea imaginației prin raportare la obiectul intențional [150].

Din perspectivă intelectualistă, imaginația este înțeleasă ca o facultate indispensabilă activității spirituale în manifestarea ei plenară. Chiar demersul logic este precedat de unul imaginativ, de intuirea ideilor în forme perceptibile, care dispar absorbite apoi în purele relații logice. Se poate spune că, de cele mai multe ori, ipotezele științifice sînt produsul imaginației, confirmate sau infirmate ulterior de cercetări, calcule și experiențe. În acest caz, trebuie să punem în evidență nu numai puterea imaginației de a genera forme sensibile, ci și extraordinara ei capacitate de a le relaționa, de a crea o lume ireală, dar în același timp posibilă. Prin imaginar omul pătrunde în necunoscut, acel necunoscut corelat cu incapacitatea funciară a omului de a cunoaște totul dintr-o dată. Căci în cunoaștere rămîn totdeauna asemenea zone de mister, de teritorii încă necunoscute pe care omul și le reprezintă imaginativ.

Asemănîndu-se din acest punct de vedere cu creația științifică, ca dealtfel cu orice creație umană, poezia construiește prin imaginar nu numai o lume a bogăției perceptibile, ci și o lume a previziunilor artistice și a sensurilor profunde. De îndată ce intrăm în spațiul lecturii poetice, ne împresoară

Scanned with OKEN Scanner

un univers senzorial, dar prin acesta și dincolo de acesta descoperim, tot imaginar, un spațiu al irealității, al invenției.

Prin analiza pe care am făcut-o mesajului poetic ca limbaj ce produce anumite efecte în receptare, am încercat să arătăm modul în care, folosind semnele verbale, ele însele rezultat al unei îndelungate activități de cunoaștere, care s-a efectuat asupra realității, poezia reușește, prin transformările pe care le aduce funcțiilor îndeplinite de aceste semne în mod obișnuit în limbă, să producă efectele perceptive, afective, imaginative și intelective, pe care orice obiect le produce, atunci cînd devine artistic.

Analiza a arătat că mesajul poetic *poate* să facă active forțele subiective ale receptorului, în schimb, modul efectiv în care aceste forțe se manifestă în funcție de tipuri psihice, ereditate, evoluție socială a simțurilor, condiții sociale și istorice, în funcție de timp și spațiu etc. sînt probleme complexe de psihologie și sociologie a receptării, pe care lucrarea de față nu și le-a propus spre analiză.

Pornind de la un dat obiectiv, *textul poetic*, am încercat să demonstrăm că întreaga sa organizare, modificările tuturor funcțiilor, pe care semnul verbal le îndeplinește în alte tipuri de mesaje, converg spre un scop unic: antrenarea subiectivității receptorului, manifestarea sa ca individ pe plan senzorial, afectiv, imaginativ și intelectiv.

Rezultă că receptarea mesajului poetic ca act individual este nerepetabilă în aceeași formă la diferiți subiecți sau chiar la același subiect în momente diferite. Cu toate acestea, raportul pe care subiectul îl stabilește în receptare cu obiectul artistic stă sub semnul unei exigențe de generalitate, ceea ce explică audiența pe care anumite opere o au în contemporaneitate și în posteritate.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul II
PERSPECTIVĂ AXIOLOGICĂ

§ 1. VALOARE ȘI RECEPTARE

Perspectiva lingvistică asupra receptării ne-a condus la concluzia că textul poetic este astfel construit încît produce efecte variate și profunde asupra subiectului receptor. Componentele psihice ale receptorului, senzorial-perceptive, afective, imaginative și intelective sînt antrenate într-un adevărat proces de recreație, unic și nerepetabil.

Schimbînd perspectiva și adoptînd un punct de vedere axiologic, textul poetic nu va mai fi privit ca o organizare lingvistică complexă, ce produce anumite efecte asupra receptorului, ci ca un obiect care capătă o importanță, o semnificație pentru subiect. La rîndul ei, receptarea nu va mai fi privită ca o sumă de reacții la stimulii provocați de structura poetică a textului, ci ca o relație preferențială, opțională, dezideravă și evaluativă pe care subiectul receptor o stabilește cu opera poetică. Căci omul este și o ființă care preferă, care ierarhizează, care își asumă puncte de vedere, care privește fenomenele culturii într-o integralitate complexă și dinamică.

Receptarea poetică înseamnă un răspuns subiectiv la toate „provocările" textului, înseamnă vibrație senzorială, reconstrucție imaginativă, înseamnă inteligența recuperării semnificației poetice, dar mai înseamnă și atitudine, comparare și ierarhizare și mai înseamnă integrarea operei poetice în feno-

Scanned with OKEN Scanner

menul mai vast al artei și al culturii. Receptarea nu poate să rămînă genuină. Opera intră într-o constelație axiologică, rezultat al întregii creații umane: materiale, științifice, artistice. Relația subiectivă pe care receptorul o stabilește cu opera este reflectată în aceste condiționări multiple.

Perspectiva lingvistică ne-a condus la cîteva observații asupra receptării poetice ca relație între un obiect ce produce anumite efecte și un subiect capabil să reacționeze la acestea. Perspectiva axiologică permite considerarea relației în sens invers: între un subiect care își asumă un cadru axiologic, care se angajează, care ierarhizează, pentru care orice creație umană are pentru sine o importanță și o semnificație, și un obiect, privit într-un univers mai vast, unde toate obiectele semnifică, el fiind unul printre altele, și care poate să intre sau nu pe orbita preferințelor subiectului. În felul acesta, obiectul receptării poetice nu mai este privit ca o structură lingvistică cu o anumită organizare, ci ca o *valoare*, ca un obiect în care regăsim dorințele și idealurile subiectului.

Receptarea poetică nu este, deci, numai un răspuns la un obiect care solicită subiectivitatea receptorului în toate sensurile, ci și o „reflectare" a relației, reflectare în care subiectul se angajează cu un trecut și un prezent al său, cu un trecut și un prezent al umanității. Relația cu obiectul este „gîndită", dar nu cognitiv, ci dezideratiV, preferențial și ierarhic, nu obiectiv, ci subiectiv.

Receptarea nu este numai un complex de stări psihologice, ci și o atitudine față de un obiect integrat într-o experiență estetică trecută, precum și într-o experiență estetică posibilă. În felul acesta, opera poetică intră într-un domeniu al preferințelor și al estimării. „Căci, într-un anume fel, actul lecturii dă impresia unei opțiuni, nu întîmplătoare, nu spontane; cititorul se adresează unei opere sau unui scriitor în virtutea unor dispoziții intelectuale și emoționale, evident pregătite, formate, încît decizia receptorului vine să confirme

Scanned with OKEN Scanner

o anume succesiune de manifestări încheiate prin adeziunea sau refuzul operei" [359/59]. Receptarea poetică este, în consecință, și un act de valorizare, de prețuire a obiectului poetic, atunci cînd calitățile acestuia concordă cu idealurile artistice ale subiectului receptor, ale societății și ale epocii. Operei poetice i se acordă o semnificație pozitivă sau negativă și un rang într-o ierarhie de valori poetice, de valori estetice, de valori umane.

Relația de valorificare pe care subiectul receptor o stabilește cu opera poetică se exprimă printr-o judecată de valoare. Deși strict subiectivă, deoarece exprimă raportul dintre subiectul care valorizează și obiectul care o declanșează, judecata de valoare se supune unei exigențe de generalitate. I. Kant, ocupîndu-se în trilogia criticismului său și de „puterea de judecare" a spiritului, a exprimat această idee sub forma unui derutant paradox: *judecata de gust este universală fără raportare la concept*. Poate că nu este exagerat să se spună că axiologia s-a constituit din efortul de a dezlega acest paradox al „puterii de judecare" a spiritului.

Ținînd seama că receptarea poetică este un reflex subiectiv, dar și o „reflectare" subiectivă, deci o manifestare a „puterii de judecare", vom face o prezentare, după ce în prealabil vom adopta o definiție a valorii la care să ne putem raporta, a diferitelor soluții axiologice care s-au dat paradoxului kantian al judecății de gust. Aceasta ne va ajuta, sperăm, în discuția din ultimul capitol, referitoare la paradoxul criticii literare, ca formă a receptării poetice, paradox tradus în dihotomia subiectiv/obiectiv, intrinsec/extrinsec, imanent/transcendent.

§ 2. NATURA RELAȚIONALĂ A VALORII

Valoarea este un domeniu de complexe interferențe subiective și de aceea, deseori, considerat eterat și evanescent. Defini-

Scanned with OKEN Scanner

țiile date valorii sînt nenumărate: expresie a dorinței (Ehrenfels), a plăcerii (Bentham), a interesului (Perry), a unor imperative absolute (neokantienii), a unui consens social (Durkheim) etc.

În definiția pe care o vom adopta, vom porni de la contribuțiile cercetătorilor români ([134], [135], [136], [137], [138], [132], [140], [278], [279], [280], [281], [282], [334], [335], [336], [337], [6], [131], [325], [58]), în sensul unei bune tradiții axiologice reprezentată de Petre Andrei [3], Mircea Florian ([104], [155]), Lucian Blaga ([27], [28], [29]), Mihail Ralea [295], Tudor Vianu ([353] [354], [355], [356], [358]).

Valoarea poate fi definită în opoziție cu domeniul ontologicului și în opoziție cu domeniul gnoseologicului, în opoziție cu o realitate care există independent de om și în opoziție cu modul cognitiv de reflectare a realității.

Cît privește domeniul ontologicului, mai întîi există natura, în sine, obiectivă, într-o indiferență totală față de om. Apoi există omul, care, printr-un efort perpetuu, face din natură o *realitate pentru sine*. Această *realitate pentru sine* este domeniul creațiilor materiale și spirituale. Un obiect material creat de om, deși cosubstanțial naturii, nu mai poate avea obiectivitatea imperturbabilă a substanței datorită imixtiunii subiectului. Obiectul capătă o dimensiune teleologică, care îl raportează la om. În privința creațiilor spirituale, substanțialitatea lor este doar un mijloc de a le transmite. Domeniul creațiilor umane se desprinde însă de om și se constituie, la rîndul său, într-o a doua realitate, care nu mai are statutul ontic al celei dintîi. Ea nu mai poate exista într-o indiferență totală față de om, căci este o realitate creată de om pentru om, o realitate saturată de semnificații umane. Ea se constituie ca o structură izomorfă celei dintîi, dar este străbătută la toate nivelele sale de un sens teleologic, de un principiu uman, de o funcționalitate pentru om. Ele au o *obiectivitate străbătută de subiectivitate*, pe de o parte, prin

Scanned with OKEN Scanner

corporalitatea și substanțialitatea lor și, pe de altă parte, prin ceea ce le-a transmis subiectul în procesul de creație.

Atît realitatea naturii cît și creațiile umane, constituite ca o a doua realitate, se pot reflecta în conștiința omului în două moduri diferite. Mai întîi, ele se pot reflecta printr-un proces de cunoaștere. În acest caz, subiectul cunoscător tinde spre o dezantropomorfizare totală, spre o adaptare a structurilor sale mentale la realitate, într-un cuvînt, spre obiectivitate. În al doilea rînd, ele se pot reflecta printr-un proces de valorificare. În acest caz, subiectul privește obiectul din punctul de vedere al satisfacerii trebuințelor, preferințelor și idealurilor sale. Obiectul nu mai poate fi considerat în afara raportului cu un subiect uman. Toate aspectele conștiinței, îndepărtate ca elemente perturbatorii în procesul de cunoaștere, participă activ în procesul de valorificare. Subiectul devine un termen indispensabil al relației obiect-subiect, astfel încît valoarea devine o întrepătrundere sui-generis de structuri obiective și subiective, un obiect saturat de subiectivitate.

A cunoaște și a valorifica sînt două grade diferite de a reflecta realitatea. A cunoaște înseamnă a reflecta conform structurilor proprii obiectului, iar a valorifica înseamnă a reflecta conform structurilor proprii subiectului. Desigur că în ambele cazuri se produce o relație între subiect și obiect, însă în primul caz subiectul se estompează în procesul cognitiv pentru realizarea obiectivității, în timp ce în al doilea, subiectul este actualizat în toată complexitatea structurilor sale. Subiectul nu mai este anulat pentru adecvare totală la obiect, ca în cazul reflectării cognitive, ci devine un termen activ al unei relații care se stabilește *pentru sine*. Demersul cognitiv creează un „obiect" abstract, al esențelor, în timp ce demersul valoric creează un „obiect" al calităților pentru om. În mod obișnuit, cele două modalități de reflectare a realității se întrepătrund. Astfel, există un moment valoric

Scanned with OKEN Scanner

al cunoașterii, care raportează cunoașterea, în chiar etapele desfășurării ei, la criterii umane, după cum există și un moment cognitiv al valorizării, care privește valoarea ca obiect al cunoașterii. A cunoaște înseamnă a da o semnificație cauzală a lucrurilor, a valorifica înseamnă a le da o semnificație umană. L. Blaga [28] numește cunoașterea gnoseologică *cunoaștere paradisiacă*, care dezvăluie dimensiunea concretă a lumi sensibile, iar cunoașterea valorică *cunoaștere luciferică*, revelatoare de mistere și propulsată de funcția modelatoare a categoriilor stilistice abisale.

Axiologicul nu trebuie să întunece orizontul cunoașterii teoretice, axiologicul nu trebuie supraestimat, după cum arăta C. I. Gulian [138 II/1226], dar, în același timp, după cum arată același autor, nu trebuie nici neglijat. El este o componentă indispensabilă a existenței umane, componenta prin care omul se angajează și participă, prin care ierarhizează, nuanțează și prețuiește latura calitativă a lumii. Omul trăiește în natură și caută să o cunoască din ce în ce mai bine, dar își creează cultura pe care o valorifică, pe care o judecă din perspectiva dorințelor sale de perfecțiune, din perspectva idealurilor sale de frumos, de bine, de adevăr.

Aceste idealuri au însă o existență transindividuală. Ele sînt proiecția în viitor a unor aspirații colective, continuarea unei tradiții, a unei îndelungate evoluții, în care omul a creat ca om social și și-a prețuit propriile creații de asemenea, ca om social. Valoarea este socială, în dublu sens. pe de o parte, pentrù că „axiologicul nu se constituie decît în raport cu sensul istoric și ca răspuns la necesitățile sociale", și, pe de altă parte, pentru că „el are o socialitate apărută în funcționare, caracter care face ca și în cazul valorilor spirituale cele mai eterate prezența lor să fie nu mai puțin efectivă" [281/21].

Valoarea este deci spațiul unor interrelaționări multiple [326] în care obiectul se confruntă cu dorințele, preferințele și exigențele subiectului, subordonate la rîndul lor, unor idea-

Scanned with OKEN Scanner

luri și aspirații transindividuale. „Valoarea apare astfel ca acea relație între subiect și obiect în care prin polaritate și ierarhie se exprimă prețuirea acordată (de o persoană sau de o colectivitate umană) unor însușiri sau fapte (naturale, sociale, psihologice), în virtutea capacității acestora de a satisface trebuințe, necesități, dorințe, aspirații umane istoricește condiționate de practica socială" [131/62].

Relațiile multiple, de natură individuală și socială, care definesc valoarea, par a fi supuse unei necontenite evoluții și deveniri și chiar variabilității și perisabilității. Cu toate acestea, „orice valoare implică transcendența, cu alte cuvinte, ea nu se identifică cu nici una din manifestările ei contingente, ci se prezintă spiritului uman ca o exigență infinită ce se cere a fi satisfăcută" [131/35].

Natura relațională a valorii, care implică obiectul, subiectul și transcendentul, a condus la un plurisemantism al noțiunii de valoare. Astfel, ceea ce desemnează de fapt o *relație*, relația valorică sau relația de valorizare stabilită de un subiect, a început să capete treptat sensul de *atribut* al obiectului valorizat, iar apoi chiar pe acela de *obiect* purtător al valorii. Această evoluție semantică este numită în axiologie *falsa obiectivare în limbaj a valorii*, deoarece un mod specific de reflectare a obiectului, din perspectiva subiectului, a ajuns să exprime o calitate a lui și apoi obiectul însuși. Se mai face o distincție între un obiect care are valoare și un obiect care are valoare și, în același timp, este o valoare. O valoare poate să fie numai un obiect singular și care, în plus, a reușit să întrețină de-a lungul timpului o perpetuă relație valorică. Valorile astfel resimțite devin pentru om adevărate idealuri. Pe alt plan, valoarea desemnează o categorie: vitalul, utilul, teoreticul, frumosul, adevărul, sacrul.

Deci valoare înseamnă, deopotrivă, *relația* între un obiect purtător al unor calități și un subiect care o realizează efectiv într-un act individual, *obiectul-valoare* consacrat astfel de o

Scanned with OKEN Scanner

repetabilitate în timp a relației de mai sus și *categoria axiologică* constituită în cadrul filozofiei.

§ 3. JUDECATA DE GUST ȘI JUDECATA DE VALOARE

Relația de valorizare, pe care subiectul o stabilește cu un anumit obiect, se exprimă printr-o *judecată de valoare*. De obicei, se face distincție între *judecata de gust*, pur subiectivă (pentru definiția și evoluția noțiunii de gust, v. [214]), și *judecata de valoare*, care se supune unei exigențe de generalitate.

Judecățile de gust „presupun că sînt mai atent la mine decît la obiect, înainte de toate la plăcerea mea, căci ele se măsoară prin plăcerea pe care o găsesc în experiența estetică. Judecata de gust decide ceea ce prefer în virtutea a ceea ce sînt" [92 I/118].

În schimb, judecata de valoare este judecata de valabilitate axiologică. Spre deosebire de judecata de gust, care este individuală, judecata de valoare se ridică la un nivel de generalitate. Acesta nu este absolut, ca în cazul judecăților de cunoaștere, ci relativ la o anumită experiență axiologică. Judecata de valoare este judecata de gust controlată de conștiința axiologică. „Judecata de valoare nu exprimă numai pasivitatea dorinței simțite, ci dorința ratificată", cum spune J. Pucelle [294/34].

Deoarece problema unui criteriu al adevărului este foarte dificilă în cazul judecății de valoare, datorită implicării subiectului, nu numai ca subiect al cunoașterii, ci și ca obiect al ei, mai întîi s-a pus problema criteriului valabilității formale a judecății de valoare. Astfel, încă de la începutul secolului au existat încercări de constituire a unei axiologii formale ([41], [192], [297], [327], [351], [123]), care, ca *știință*

Scanned with OKEN Scanner

a valorizării, a urmat modelul *științei cunoașterii*, adică al *logicii*. O astfel de logică a vieții subiective (logica voinței, logica sentimentelor, logica limbajului afectiv) este, se înțelege, altceva decît logica cunoașterii; principiile formale ale valabilității unei judecăți de valoare nu pot fi identice cu cele ale unei judecăți logice, deși acestea pot fi regăsite într-o formă specifică.

Astfel, principiul identității exprimă în logică egalitatea obiectului cu el însuși în procesul cunoașterii și se numește de echivalență (identitatea cantității), de similitudine (identitatea figurii), de echilibru (identitatea forțelor). În cazul relației valorice, exprimată printr-o judecată de valoare, obiectul nu poate să fie egal cu el însuși, datorită variației uneia dintre componentele sale — subiectul. Principiul identității este înlocuit cu principiul analogiei. Analogia va fi totdeauna „grosieră, aproximativă, convențională". „Identitatea este ca o limită pe care nu o poate atinge. În momentul în care ar fi atinsă, aceasta nu ar mai fi axiologie, ci logică. Principiul analogiei permite un punct unic în evaluare, este ceea ce face comunicabilitatea valorilor și posibilitatea de a fi încadrate într-un sistem teleologic de acțiune colectivă" [291/116].

Principiul terțiului exclus din logica generală, care postulează că un enunț nu poate fi decît adevărat sau fals, o a treia posibilitate fiind exclusă, devine în axiologia formală principiul gradației. În afară de cei doi poli ai judecății de valoare da-nu, există o întreagă gamă de judecăți intermediare, care exprimă grade diferite ale relației valorice.

Principiul noncontradicției adîncește principiul terțiului exclus, exprimînd imposibilitatea ca două enunțuri — dintre care unul afirmă și celălalt neagă același predicat despre același subiect — să fie ambele adevărate în același timp și sub același raport. Principiul noncontradicției nu poate fi aplicat în axiologia formală, din cauza structurii de adîncime pe care o are obiectul. O judecată de valoare, prin natura ei, cuprinde

Scanned with OKEN Scanner

un proces dialectic în care se afirmă numai relațional. A spune că un obiect x este o valoare înseamnă a-l include într-o serie de alte obiecte $x_1, x_2, \ldots, x_n$. Noncontradicția devine includere.

Principiul raţiunii suficiente cere ca orice enunț să aibă un temei și reflectă relația cauzală dintre fenomenele lumii materiale. Principiul raţiunii suficiente (al cauzalității) devine în axiologia formală principiul ierarhiei. „Așa cum conceptele sînt legate între ele prin lanțurile cauzelor și ale efectelor, tot astfel, valorile sînt legate dialectic unele de altele prin raporturi ierarhice" [290/110]. Principiul ierarhiei este considerat fundamental în axiologia formală, deoarece exprimă coerența unor relații nedeterminate, specifice realității umane, așa după cum relația cauzală exprimă coerența relațiilor deterministe, specifice principalelor compartimente ale realității fizice.

Principiile logicii axiologice constituie criteriul valabilității formale a judecăților de valoare. O judecată de valoare este valabilă din punct de vedere formal dacă respectă principiile gradației, analogiei, includerii și ierarhiei. În ultimă instanță, toate sînt implicate într-un fel sau altul în principiul ierarhiei. Judecata de valoare exprimă deci o relație de preferință, provocată de un obiect purtător de valoare într-o serie de obiecte de același fel, cu ajutorul analogiei care se face între acestea, prin includerea dialectică a obiectului dat în seria de obiecte și prin stabilirea unei noi ierarhii a seriei, ca rezultat al includerii unui nou obiect.

Se înțelege că problemele unei logici axiologice nu puteau fi rezolvate cu metodele logicii clasice; de aceea, primele încercări de formalizare a axiologiei nu au depășit simpla constatare că este posibilă o logică axiologică și că aceasta trebuie să posede legi specifice.

O logică a valorilor este o logică a dorințelor, a preferințelor și a opțiunilor, astfel încît ea nu poate să opereze numai

inv. 182268

Scanned with OKEN Scanner

cu soluții bivalente: da-nu, adevărat-fals, ci se pretează la o logică polivalentă, a soluțiilor multiple, la interpretări logice probabiliste, la aplicarea teoriei matematice a mulțimilor și a jocurilor etc., capabile să surprindă complexitatea unor situații care antrenează un număr extrem de mare de elemente variate în relații complexe și imprevizibile. Ținînd seama de această situație și introducînd operatori, variabile și relații care să o exprime, logica axiologică a devenit tot mai adecvată problemelor valorii, fără să-și piardă rigurozitatea. În fiecare sistem construit s-au introdus operatori specifici situației axiologice: operatorul *a* (admisibilitatea) la von Wright [374], operatorul *o* (obligativitatea), la G. Klaus [183], operatorul Prfr (preferința) la R. M. Martin [222], precum și alte noțiuni necesare exprimării unei atitudini, în ultimă instanță, subiective: probabilitate subiectivă, grad de încredere, grad de opțiune, grad de justificare, grad de motivație (von Wright) într-o logică deontică, sau relație de asistență, obstrucție, facilitate, dificultate etc. (Kotarbinski), într-o logică praxiologică.

Astfel construite, logicile axiologice devin sisteme de operații (de calcul) care pot valida formal orice aserțiune valorică. Ele presupun și un criteriu al adevărului, fundamentul universalității oricărei judecăți. Criteriul nu mai este de data aceasta verificabilitatea empirică, ci raportarea la un sistem de referință. Dacă prin elementele enumerate mai sus: preferință, încredere, opțiune, motivație etc. s-au introdus criteriile proprii unui subiect individual în procesul raportului valoric cu obiectul, sistemul de referință introduce criteriile social acceptate și impuse cu care, în ultimă instanță, dorințele și preferințele individului trebuie să fie confruntate. În acest sens, Margenau [219] arată că validarea unor propoziții axiologice se face prin raportarea la un sistem de norme. În mod independent, P. Apostol [5] ajunge la aceeași concluzie a raportării propozițiilor valorice la un sistem referențial,

Scanned with OKEN Scanner

singurul care-i poate garanta universalitatea. Astfel, expresia corectă a unei propoziții valorice devine „*x* este valoare pentru *y* cu referire la *z*" [5/64]. În felul acesta sînt luate în considerație toate elementele formative ale valorii: obiectul (*x*) care, prin calitățile sale obiective, poate provoca în mod potențial un raport valoric, subiectul (*y*), care realizează efectiv acest raport printr-o atitudine preferențială față de obiect, atitudine determinată în ultimă instanță de cadrul referențial (*z*), format din criterii supraindividuale, constituite istoric și determinate social. J. L. Cohen [66] consideră chiar că structura instituțiilor sociale într-o cultură constituie un fel de cod sau de limbaj, în funcție de care sînt percepute valorile.

Interesantă pentru sugestiile pe care le poate da pentru valoarea artistică literară este cea mai elaborată, după cîte cunoaștem, teorie axiologică, aceea a lui R. S. Hartman. În cartea sa, *Structura valorii: fundamentele axiologiei științifice* [143], Hartman dezvoltă o logică a intensiunilor, bazată pe teoria mulțimilor, pornind de la următorul paradox al lui Moore [250], considerat ca axiomă a axiologiei: „*valoarea nu este o proprietate intrinsecă a obiectului, deși rezultă din proprietățile intrinseci ale acestuia*". Spre deosebire de o logică a claselor de obiecte, adică a extensiunilor, Hartman arată că o logică axiologică trebuie să fie o știință a proprietăților, a predicatelor, adică a intensiunilor. (Pentru caracterizarea logică a claselor de predicate estetice v. și [16].) Se știe că extensiunile sau clasele constituie semnificația unui concept, iar intensiunile, predicatele sau proprietățile, sensul lui (distincția aparține lui Frege). Așa după cum numărul se referă la clasele de obiecte, valoarea se referă la proprietățile obiectelor. Prin analogie cu definiția dată de Russell numărului: *clasa (extensiunea) claselor (extensiunilor) similară cu o clasă (extensiune) dată*, Hartman definește valoarea ca *o mulțime de intensiuni similare cu inten-*

Scanned with OKEN Scanner

siunea dată. Să presupunem că o clasă de obiecte are *n* intensiuni sau predicate. Valoarea unui obiect aparținînd acestei clase este gradul în care obiectul posedă cele *n* intensiuni ale clasei de obiecte. În cazul în care obiectul acoperă în întregime intensiunile *n*, valoarea lui este maximă, dacă le acoperă parțial, valoarea lui este parțială în grade diferite.

În felul acesta, paradoxul lui Moore devine explicabil, căci valoarea nu este o proprietate intrinsecă a obiectului, ci o relație — și anume măsura în care acoperă intensiunea conceptului — dar, în același timp, valoarea depinde de proprietățile intrinseci ale obiectului, fiindcă tocmai acestea sînt raportate la intensiunea conceptului. De exemplu, valoarea de *bun* nu este o proprietate naturală a unui obiect, ci este proprietatea mulțimii proprietăților obiectului respectiv raportate la intensiunea conceptului *bun*. Deci un obiect este *bun* în măsura în care își acoperă intensiunea conceptului său. Iată același lucru exprimat mai detaliat:

I. Obiectul x aparține unui concept C, care are intensiunea φ,
II. φ are mai multe predicate sau proprietăți: $\alpha, \beta, \gamma, \delta, \xi$,
III. x acoperă întreaga intensiune φ a conceptului, adică

x este α
x este β
x este γ
x este δ
x este ξ.

Dacă, de exemplu, conceptul are 10 proprietăți, conform teoriei mulțimilor, există $P = 2^{10} - 1 = 1023$ posibilități în care pot fi acoperite aceste 10 proprietăți (2^{10} din care se scade o posibilitate, care este valoarea zero). Din cele 1023 de posibilități doar una singură reprezintă *valoarea bun*, restul vor fi respectiv 385 de situații care reprezintă *valoarea*

Scanned with OKEN Scanner

satisfăcător, 385 de situații care reprezintă *valoarea rău* și 252 de situații care reprezintă *valori intermediare* Deci numărul total de posibilități în care poate să apară valoarea unui obiect al cărui concept are n proprietăți sau intensiuni este

$$v_t = 2^n - 1,$$

unde v_t este valoarea totală, iar n proprietățile conceptului.

Mulțimea n de proprietăți este numai una dintre mulțimile valorice posibile și anume aceea care servește ca normă standard, ca etalon în raport cu care sînt determinate și celelalte situații valorice concrete. Iată, deci, cum în logica axiologică a lui Hartman norma este reprezentată prin mulțimea intensiunilor conceptului, ale cărei submulțimi sînt diferitele ipostaze în care pot să apară concret valorile. Măsura valorii este dată prin calcul combinatoriu și reprezintă gradul în care proprietățile valorice ale obiectului se raportează la normă, adică la mulțimea proprietăților conceptului.

În felul acesta, acoperirea deplină a intensiunilor conceptului său de către proprietățile unui obiect devine criteriul obiectiv al valabilității și validității valorilor, criteriul unui „adevăr" axiologic. Problema cea mai dificilă este însă constituirea conceptelor axiologice. Exemplele date de Hartman (un funcționar este *bun* dacă își îndeplinește cele 10 obligații de serviciu sau un frigider este *bun* dacă posedă un număr, 10, de proprietăți) sînt extrem de simple și luate nu din sfera valorilor celor mai înalte. Întrebarea rămîne cum s-ar putea stabili intensiunea unor concepte de natura celor estetice, de exemplu, conceptul de *poezie bună*. Este evident că dacă am cunoaște intensiunile acestui concept, prin calculul combinatoriu propus de Hartman, am putea stabili cu precizie gradul în care o poezie oarecare este sau nu bună. Dar tocmai în definirea intensională a conceptelor axiologice intervine criteriul subiectiv, social și istoric. Căci conceptul de *poezie bună* este un concept care a variat în timp și va mai varia

Scanned with OKEN Scanner

încă, care și-a schimbat intensiunile după epocă, continent și societate, după tradițiile și educația transmisă în cadrul unei colectivități, după temperamentele și gusturile popoarelor, după aspirațiile lor artistice și încă după multe și multe alte criterii.

Tocmai acest spațiu al unor atît de multiple și imprevizibile condiționări face imposibilă stabilirea o dată pentru totdeauna a conceptelor axiologice. De aceea nu este posibilă o logică axiologică decît introducînd, într-un mod, se înțelege, formalizat, un cadru referențial capabil să exprime acest spațiu, la prima vedere difuz, obscur și parcă scăpat de sub legile determinismului, dar nu mai puțin compatibil cu o cercetare riguroasă, atunci cînd cercetătorul se apropie de el cu încredere științifică și cu metode adecvate.

§ 4. PARADOXUL KANTIAN AL JUDECĂȚII DE GUST

Este cunoscută importanța pe care a avut-o descoperirea paradoxurilor logico-matematice: paradoxul lui Cantor, paradoxul lui Russell, paradoxul lui Gödel, ca să amintim doar cîteva, celebre, pentru constituirea fundamentelor mamateticii.

Pentru axiologie, un astfel de paradox a fost descoperit de către Kant în *Critica puterii de judecare:* Judecata de gust este universală fără raportare la concept (aici *judecata de gust = judecata de valoare* cf. distincției făcute mai sus). Acest paradox a creat în axiologie o permanentă situație de criză, astfel încît explicația universalității valorilor și a judecății care le exprimă a devenit problema fundamentală a oricărui sistem axiologic.

Nu intenționăm să facem o prezentare a doctrinei estetice kantiene (pentru aceasta v. următoarele lucrări [76], [101],

Scanned with OKEN Scanner

[182], [188]), ci să urmărim doar modul în care „critica" puterii de judecată îl conduce pe filozof la paradoxul judecății de gust și consecințele care decurg de aici.

Problemele estetice nu l-au interesat pe Kant din punct de vedere genetic sau ontologic, ci din punct de vedere gnoseologic. Perspectiva gnoseologică asupra frumosului nu putea să conducă decît la un paradox, căci universalitatea ca atribut al cunoașterii se întîlnea cu nesupunerea la concept a domeniului.

Între facultățile superioare de cunoaștere, *intelectul* și *rațiunea*, care corespund formelor de gîndire *teoretică* și *practică* și care conduc, respectiv, la *conceptele naturii* și la cele ale *libertății*, Kant interpune *puterea de judecare*, ca facultate de a gîndi particularul subsumat, prin prisma finalității lui, generalului. Cînd este judecată finalitatea formală a obiectului prin sentimentul plăcerii sau neplăcerii, judecata este estetică sau de gust, iar cînd este judecată finalitatea naturii, așa cum apare în intelect și rațiune, judecata este teleologică.

În cazul judecății estetice, subiectul atribuie obiectului o finalitate, deoarece reprezentarea e unită cu sentimentul de plăcere. Plăcerea este produsă doar de forma obiectului în intuiție, fără raportarea la un concept în vederea cunoașterii.

Încă din partea introductivă, în care Kant stabilește locul puterii de judecare printre celelalte facultăți ale spiritului, apare prima formulare a paradoxului judecății de gust: „O atare judecată este o judecată estetică asupra finalității obiectului, judecată care nu se întemeiază pe nici un concept existent despre obiect și nici nu dă vreun concept despre el. Cînd forma unui obiect (nu elementul material al reprezentării sale ca senzație) în simpla reflexiune asupra ei (fără intenția dobîndirii unui concept despre el) e considerată ca temei al unei plăceri produse de reprezentarea unui atare obiect, această plăcere e socotită ca fiind necesar unită cu reprezen-

Scanned with OKEN Scanner

tarea obiectului, prin urmare nu numai pentru subiectul care prinde această formă, ci în general pentru tot omul care judecă. Obiectul se numește în acest caz frumos, și facultatea de a judeca printr-o atare plăcere (deci cu valabilitate universală) se numește gust" [176/68].

În analiza pe care o face în continuare puterii de judecare estetice, este explicat pe larg acest caracter cu totul neobișnuit al judecății de gust. Reprezentarea unui obiect frumos nu se face prin intelect, spune filozoful, în vederea cunoașterii, ci prin puterea de imaginație care vizează subiectul și sentimentul lui de plăcere. Nefiind o judecată de cunoaștere, caracterul ei este subiectiv. Înseamnă deci că principiul ei de determinare, care privește facultatea de a gîndi particularul subsumat generalului, acesta fiind dat, nu este un concept. El este pur și simplu finalitatea formei. Cu toate acestea, judecata de gust este universală [176/69, 70, 93, 98].

Urmărind dialectica puterii de judecare, autorul se întreabă cum se poate rezolva contradicția:

Teză: Judecata de gust nu se întemeiază pe concept.
Antiteză: Judecata de gust se întemeiază pe concept (deoarece se pretinde concordanța necesară a altora cu această judecată) [176/220].

Soluția pe care Kant o dă acestui paradox este în sensul apriorismului întregului său sistem filozofic. Astfel, judecata de gust se întemeiază în concepția kantiană pe un principiu mai general despre „finalitatea subiectivă a naturii" [176/221]. Cunoașterea obiectului nu este însă posibilă, deoarece principiul este „în sine indeterminabil și nepotrivit pentru cunoaștere" [176/221]. Acest principiu conferă totuși valabilitate judecății de gust ca „judecată singulară care însoțește nemijlocit intuiția". Principiul care stă la baza judecății de gust este deci „ideea indeterminată a suprasensibilului" [176/222]. Judecata de gust nu se poate subordona propriu-zis unui

Scanned with OKEN Scanner

concept, ci doar unei idei, ideea fiind o reprezentare a obiectului după un principiu fie subiectiv, fie obiectiv, dar care nu poate ajunge niciodată la cunoaștere. În cazul ideilor estetice se produce o concordanță între facultățile imaginative și intuiție, după un principiu subiectiv, iar în cazul ideilor raționale se produce o concordanță a facultăților de cunoaștere la concept, după un principiu obiectiv, fără să conducă la o cunoaștere a obiectului. Ideea estetică este o intuiție care nu poate fi raportată la concept, iar ideea rațională este un concept care nu poate fi demonstrat.

Soluția aprioricâ pe care Kant a dat-o paradoxului judecății de gust a fost considerată ca insuficientă de către urmași, atît de către nediscipoli cît și de către discipoli. Astfel, chiar continuatorii direcți ai filozofiei kantiene, neokantienii, au căutat noi explicații, tot în cadrul apriorismului, pentru universalitatea domeniului valorilor. Alte sisteme axiologice au adus, însă, noi soluții pentru explicarea acestui paradox. Chiar dacă răspunsul nu este formulat ca atare, prin modul în care sînt explicate natura și universalitatea valorii (exprimabilă printr-o judecată de valoare) orice sistem axiologic dă un răspuns paradoxului kantian al judecății de gust.

Soluțiile la paradoxul kantian al judecății de gust, pe care le vom urmări în continuare, constituie de fapt interpretările date facultății spirituale prin care un obiect, cu o anumită finalitate pentru om, este „receptat" de către subiect.

§ 5. SOLUȚII AXIOLOGICE PENTRU PARADOXUL KANTIAN AL JUDECĂȚII DE GUST

5.1. Soluția apriorismului

Cei care au încercat să rezolve paradoxul kantian, în sensul pe care Kant însuși l-a propus, au fost neokantienii

Scanned with OKEN Scanner

sau Școala de la Baden. Ei ar putea avea ca moto următoarea propoziție din tratatul kantian al puterii de judecare: „Dar judecata dobîndește (. . .) valabilitate pentru oricine (la fiecare, ce-i drept, ca judecată singulară, care însoțește nemijlocit intuiția), deoarece principiul ei de determinare e cuprins poate în conceptul despre ceea ce poate fi considerat ca substrat suprasensibil al omenirii" [176/222].

Într-adevăr, neokantienii fundamentează valoarea într-un domeniu neobiectual și neuman, într-un domeniu care există deopotrivă în afara subiectului și în afara obiectului, într-o lume a esențelor valorice, prin raportare la care judecata capătă valabilitate și universalitate.

La Windelband [372] acest domeniu aprioric, la care se raportează categoriile reflexive, specifice problemelor practice și axiologice (problemelor teoretice le sînt specifice categoriile constitutive), este *conștiința în genere*. Valabilitatea valorilor nu poate fi stabilită nici prin raportare la realitate, dar nici prin raportare la subiectul empiric, ci prin raportare la această *conștiință în genere*, considerată obiectivă. Conștiința în genere este generatoare de norme și imperative, pe care conștiința individuală le recunoaște în realizarea concretă a relației valorice. Conștiința individuală nu poate reflecta valorile decît din perspectivă psihologică; deasupra acesteia există însă o conștiință generală, la nivelul căreia se formează valorificări supraindividuale; pe o treaptă și mai înaltă se află conștiința în genere, care este, în ultimă instanță, principiul aprioric al valabilității valorilor.

Și la Rickert se menține constituirea conștiinței din mai multe ipostaze: există un *eu opus lumii exterioare*, un *eu care reprezintă* și un *eu care hotărăște*. Conștiința în genere sau *eul epistemologic* privește eul în totalitatea sa ca obiect. De aceea, eul care hotărăște (eul valorificator), ca și eul care reprezintă sau reflectă (eul cognitiv), se raportează la subiectul epistemologic și formează împreună „obiectul imanent" al

Scanned with OKEN Scanner

conștiinței. În acest fel, diferența dintre cognitiv și axiologic, dintre judecățile de existență și judecățile de valoare, menținută la Windelband, dispare. „Obiectul imanent" este singurul cognoscibil, iar eul epistemologic este singurul care poate hotărî valabilitatea cunoașterii, care se confundă de astă dată cu cea a valorificării. Căci pentru Rickert a cunoaște înseamnă „recunoașterea unor valori sau respingerea unor nonvalori, în timp ce eroarea trebuie înțeleasă ca o nerecunoaștere a valorilor și o admitere a nevalorilor" (citat după [31/172]). Rezultă că singura cognoscibilă este doar activitatea eului creator de valori, și că singurul criteriu al valabilității ei este raportarea la eul epistemologic sau la conștiința în genere. În felul acesta, întreaga activitate de cunoaștere, și nu numai cea de valorificare, este subordonată axiologicului, care se constituie ca un imperativ pentru întreaga activitate spirituală a omului. Acest spațiu în care se fundamentează valabilitatea valorilor este, deci, și la Rickert, o lume care există dincolo de obiect, dar, în același timp, și dincolo de subiectul uman concret care cunoaște și care valorizează.

Max Scheler [314] duce și mai departe apriorismul axiologic, prin introducerea *categoriilor apriorice ale afectivității*, analogice categoriilor apriorice kantiene (la nivelul rațiunii pure și al rațiunii practice), fundamentînd astfel valorilor o autonomie absolută. Înțelegînd prin *aprioric* acele „principii ideale care conduc la stadiul de autodat, grație constituenților unei intuiții imediate, făcînd abstracție de orice poziție, indiferent de natura subiectelor care gîndesc și de caracterele proprii acestor subiecte și abstracție făcînd de orice poziție, de orice natură ar fi, a unui obiect la care acestea sînt aplicabile" [314/71], Scheler aduce amendamente apriorismului kantian, nu numai în ce privește aplicarea lui doar la domeniul raționalului, ci chiar și în ceea ce privește puritatea lui. Astfel, el reproșează marelui său înaintaș că identifică uneori „cunoașterea aprioricâ" cu „autoachiziția", deoarece carac-

Scanned with OKEN Scanner

terul aprioric rezultă la Kant dintr-o lege de sinteză a activității spiritului. Or, la Max Scheler aprioricul trebuie să facă abstracție totală de „natura subiectelor care gîndesc". Pe de altă parte, reproșînd lui Kant corelarea aprioricului cu formalul și raționalul, Max Scheler definește aprioricul ca un dat intuitiv imediat, care determină nu numai raționalul (ca la Kant), ci și emoționalul, percepția afectivă, preferința, dragostea, ura, voința etc., deci toate acele aspecte ale spiritului care sînt în corelație directă cu valorile. Acest dat intuitiv imediat, la nivelul afectivității, conduce spre *categoriile apriorice ale afectivității*, la care se raportează în grade diferite de adecvare experiența valorică propriu-zisă, pînă la atingerea stadiului de *autodat*, care singur înseamnă evidența absolută. Calea pe care *categoriile apriorice ale afectivității* se impun conștiinței este *intenționalitatea* (pentru valoare-intenționalitate v. și [103]). Preluînd această categorie de la Spinoza, Descartes și Leibniz, Max Scheler reproșează și de data aceasta înaintașilor săi subordonarea afectivității raționalului, percepția afectivă intențională însemnînd, de exemplu, la Leibniz doar un mod de a gîndi „obscur", „confuz". Dimpotrivă, la Max Scheler raportarea experienței afective la constituenții afectivi intenționali asigură aceeași claritate și luminozitate vieții afective pe care le asigură raportarea experienței raționale la obiectul intențional rațional. Deci, atît raționalul cît și afectivul pot fi raportate, cu aceleași rezultate, la obiecte intenționale, grație acelei intuiții imediate, care conduce, în concepția lui Max Scheler, la stadiul de *autodat*, la *aprioric*.

Cum se realizează deci obiectivitatea valorilor în concepția lui Max Scheler? Experiența valorică a subiectului este raportată la un obiect valoric intențional cu ajutorul unei funcții afective apriorice. De exemplu, o experiență morală concretă este raportată de subiect la „ideea de bine" cu ajutorul unei intuiții imediate, o experiență estetică este rapor-

Scanned with OKEN Scanner

tată la „ideea de frumos" ș.a.m.d. Raportarea experienței valorice la aceste categorii apriorice este criteriul validității și valabilității lor. Valorile nu există nici în experiența concretă a subiectului, nici în calitățile obiectului, ci numai ca principii apriorice, ca idei absolute: *ideea de frumos, de adevăr, de bine, de sacru.*

N. Hartmann, deși în multe puncte se distanțează de înaintașii săi, continuă în esență aceeași linie a *apriorismului valorilor*. Dar, dacă la Max Scheler categoria fenomenologică de intenționalitate stabilea o legătură între experiența afectivă valorică și lumea aprioricâ a valorilor, la Hartmann valorile sînt, așa cum afirmă în *Etica* sa, un fel de *idei platoniciene* care nu pot fi nici *cunoscute rațional*, nici *percepute senzorial* ci numai *intuite emoțional*. Pentru Hartmann valorile au un statut ontologic, ele *există*, dar ca „obiecte" ideale, la care se raportează experiența valorică concretă. Ele nu au nimic comun cu realul, nici măcar ca realizare, căci aceste „obiecte" ideale sînt actualizate numai printr-un act subiectiv, numai prin intermediul conștiinței. Valoarea există numai ca „obiect" al unei atitudini valorice a subiectului, însă ca esență ea este independentă de subiectul care valorifică. Valoarea este valabilă *apriori*, și această *valabilitate* nu este cîtuși de puțin atinsă de *variabilitatea* valorizărilor individuale, căci aceste valorizări pot fi adecvate în grade diferite, deci mai mult sau mai puțin, *valorii apriorice*, etern valabile.

Există un capitol în *Estetica* lui Hartmann, *Relativitate și caracter absolut* [142/400—403], care reprezintă soluția hartmanniană la paradoxul kantian al judecății de gust. Cum poate exista o valabilitate universală a judecății estetice? Mai întîi, Hartmann vorbește de *o generalitate intersubiectivă* „rezultînd din ceea ce este pur intersubiectiv comun în aptitudinile omului, de la condițiile sensibilității pînă sus, la cele mai ideale cerințe ale rațiunii" [142/401]. Dar această *genera-*

Scanned with OKEN Scanner

litate intersubiectivă, spune Hartmann, pare a fi infirmată de diversitatea nesfîrșită a gusturilor, de istoricitatea și variabilitatea lor. Cum se menține totuși o astfel de *generalitate intersubiectivă?* Răspunsul îl găsește Hartmann prin analogie cu universalul și aprioricul teoretic. „Universalitatea unei propoziții matematice nu înseamnă că orice om fără cultură o poate înțelege, ci doar că oricine o înțelege trebuie să fie de acord cu ea, deoarece tocmai pentru înțelegere ea este interior obligatorie" [142/402]. Ce înseamnă că o propoziție matematică *este interior obligatorie pentru înțelegere?* Înseamnă că prin raportare la *un principiu aprioric*, ea este „dată" pentru înțelegere. În mod analog, „nu orice om lipsit de educație artistică, sau avînd în alt mod o atitudine inadecvată, poate fi de acord cu judecata de valoare a celui cu înțelegere și deschidere, ci numai cel care este el însuși deschis și are o atitudine adecvată. Universalitatea intersubiectivă nu înseamnă decît acordul celor cu atitudini adecvate" [142/402]. Ce înseamnă că o judecată de gust este valoric *interior obligatorie?* Înseamnă că este *adecvată aprioric* „obiectului" valoric. În acest sens, referindu-se la valorile estetice, Hartmann arată că acestea nu sînt nici „valori ale actului", adică ale experienței estetice, dar nici „valori a ceva ființînd în sine", adică a ceva real, ci sînt „valori ale obiectului acestor acte", adică ale unui „obiect" ideal, ale unei „idei" în sens platonician.

Deci, iată cum și pentru Hartmann universalitatea și generalitatea judecății de gust (de valoare) sînt date numai de raportarea, de adecvarea acesteia la un domeniu suprareal și, în același timp, suprasubiectiv, la ceea ce Rickert a numit un „imperiu al valorilor" și pe care Hartmann l-a considerat o lume de esențe pure, imuabile, lumea „obiectelor" ideale.

Deși *apriorismul* în axiologie a însemnat foarte mult ca replică la interpretarea pur subiectivistă a valorilor, în surprinderea specificului diferitelor valori, a interrelațiilor dintre

Scanned with OKEN Scanner

acestea, a fundamentării valorilor spirituale pe cele materiale etc., eroarea unei astfel de interpretări constă în explicația ultimă dată „obiectivității" valorilor. Adică, fundamentarea, în ultimă instanță, a valorilor în afara subiectului receptor al valorii, în afara obiectului purtător de valoare, în afara societății și istoriei, într-un *domeniu al spiritului absolut, dat, aprioric*, care se impune cu necesitate spiritului uman.

Izvorîtă din încercarea de a da o fundamentare „obiectivă" valorilor, de a evita relativismul și subiectivismul, explicarea universalității valorilor prin *apriorism* a rupt complet valoarea de cei doi termeni, în afara cărora ea este de neconceput: obiectul material structurat în vederea valorizării și subiectul uman racordat acestei structuri. Valorile sînt creații umane obiectivate, de aceea ele nu se pot sustrage unei variații în timp, unei condiționări sociale și istorice. Ceea ce înseamnă „bun" sau „frumos" pentru o epocă sau pentru o societate, poate să însemne contrariul pentru o alta; și dacă prezentul preia valori ale trecutului, aceasta nu înseamnă că ele sînt raportate la o „idee" de valoare care există dincolo de timp, ci înseamnă că acestea mai corespund încă sensibilității și idealurilor prezentului, ceea ce însă nu înseamnă deloc că în mod obligatoriu și viitorul le va selecta.

5.2. Soluția subiectivismului

O altă propoziție din *Critica puterii de judecare*, „judecata de gust nu este deci o judecată de cunoaștere, deci nu este logică, ci estetică, prin care înțelegem o judecată al cărei principiu de determinare *nu poate fi altfel* decît *subiectiv*" [176/81], a devenit laitmotivul celei mai răspîndite direcții din axiologie, aceea care explică valorile ca o creație pur subiectivă. Conform acestei concepții, valoarea nu există decît în act, în experiența valorică, în procesul de receptare. Obiectul

Scanned with OKEN Scanner

este considerat neutru din punct de vedere valoric, el există pur și simplu, într-o imperturbabilă obiectivitate, într-o detașare indiferentă, într-o inocență absolută. Subiectul îi conferă valoare pentru că îl reflectă emoțional, îl reflectă dezideraliv, îl reflectă preferențial. Valoarea este o simplă orientare a conștiinței spre obiect, este o simplă relație subiectivă, fals obiectivată în limbaj, după Ehrenfels, prin substantiv.

Fiecare dintre reprezentanții subiectivismului în axiologie au pus în evidență una dintre atitudinile valorice posibile ale subiectului, pe care a ridicat-o la rangul de fundament al valorii: *sentimentul* (Meinong), *dorința* (Ehrenfels), *interesul* (Laird, Perry), *utilitarismul* (James, Dewey). Astfel, pentru Meinong [232] valoarea nu poate avea decît un fundament psihologic și acesta este sentimentul. Sentimentul descoperă valoarea, sentimentul conferă valoare obiectelor, sentimentul fundamentează valoarea. Și pentru Ehrenfels *(Sistemul teoriei valorilor)* valoarea se constituie tot în viața afectivă, dar de data aceasta principiul ei este *dorința*. Un obiect are valoare în măsura în care este dorit. Acesta este criteriul validității valorii, iar intensitatea dorinței este măsura ei. Pentru James [175] și Dewey [81] resortul valorilor este, însă, *utilitarismul*, pentru Perry [287], *interesul*, iar pentru Morris [253], [254], *preferința*. Conform acestor concepții numai interesul și perspectiva utilitară — „fecunditatea practică" cum arată James — pot transforma un obiect neutru axiologic într-o valoare pentru om. Dar dacă sentimentul, dorința sau preferința, ca principii subiective de fundamentare axiologică, pot acoperi întregul domeniu al valorilor, atît al celor materiale, cît și al celor spirituale, interesul și utilitarismul, chiar dacă sînt luate în sensul cel mai larg și mai generos, sînt criterii care cu greu pot explica valorile spirituale, căci unele dintre acestea, printre care, în primul rînd, cele estetice, au o anumită autonomie și inde-

Scanned with OKEN Scanner

pendență în raport cu o teleologie a interesului practic și a utilității.

Dar oricît s-ar naște valoarea într-o experiență psihică individuală, ca urmare a sentimentelor, dorințelor, preferințelor și intereselor subiectului, această experiență individuală este stimulată de o tradiție valorică, care orientează și, în ultimă instanță, îngrădește creația subiectului. Pentru a obține o libertate absolută, pentru ca subiectul să devină adevăratul creator al valorii într-o experiență proprie, unică, specifică și nerepetabilă, el trebuie să lupte împotriva tradiției unor valori recunoscute, trebuie să dărîme toți idolii care l-au ținut încătușat și l-au obligat la o existență nespecifică, trebuie să trăiască „dincolo de bine și de rău", adică dincolo de un imperiu al valorilor impuse, și mai trebuie să recreeze o lume a valorilor autentice, cu valoarea supremă, omul. Acest nihilism total față de valorile trecutului, pentru a elibera drumul trăirilor valorice singulare și autentice, este poziția extremă la care a ajuns subiectivismul în teoria valorilor, poziția lui Fr. Nietzsche.

Negînd orice moment rațional în crearea valorilor, dar negînd deopotrivă și viața spirituală afectivă ca izvor al valorii, Nietzsche ajunge la concepția limită după care fundamentul valorilor este acel instinct obscur, irațional, considerat încă de Schopenhauer ca principiu universal: *voința*, devenită la Nietzsche, *voința de putere*.

Existențialiștii au exprimat categorial ceea ce Nietzsche a exprimat metaforic: aceeași idee a libertății absolute a eului, creator de valori. Valoarea este și pentru existențialiști o creație a eului, și anume, una dintre modalitățile prin care acesta își afirmă esența. Valorile izvorăsc numai dintr-o existență autentică, aceea care se opune unei trăiri „ca ceilalți", care se opune unei scufundări a eului în spațiul existențial amorf, comun, nedistinct *(das Man*, la Heidegger*)*, care se opune unei ființări în sine *(être-en-soi*, la Sartre*)*, adică

Scanned with OKEN Scanner

unei ființări în afara conștiinței care reflectă și care se reflectă *(être-pour-soi)*. Iar existența autentică, singura dimensionată axiologic, este numai aceea care se caracterizează prin grijă, angoasă și tendință către moarte, la Heidegger, prin insatisfacție, aspirație spre absolut și misterioasă reminiscență a unei viziuni anterioare prezenței în lume, la Jaspers, prin alegere, decizie și libertate, la Sartre.

Valoarea nu ființează în sine, de aceea, spune Heidegger [144/212], nu poate să existe, ci doar să valoreze, adică să fie în lume „măsura" umană a existenței. Sau, aceeași idee exprimată sartrean: „ființa valorii este de a fi valoare, adică de a nu fi ființă"; „ea este ființa care are ființă în măsura în care este fundamentul neantului său de a fi" [312/136]. Aceste paradoxuri exprimă în termeni existențialiști același fundament subiectiv al valorii. Valoarea nu poate să existe în afara subiectului, în afara conștiinței care reflectă; ea izvorăște din viața afectivă și volitivă a spiritului numai în rarele momente de situații-limită, în care eul ca existență își întîlnește esența. Conștiința, privită ca existență autentică, se confundă astfel cu conștiința morală „pentru că nu poate să apară fără să dezvăluie, în același timp, valorile" [312/139]. Criteriul validității valorilor devine într-o astfel de concepție însăși lipsa de criterii, căci o existență autentică validează valorile, tot așa cum la Nietzsche omul nobil le recunoaște spontan și le impune.

Iată cum, față de apriorism, subiectivismul a ajuns la o poziție total opusă în interpretarea valorilor. Dacă apriorismul axiologic presupunea dependența subiectului de un „imperiu al valorilor", de un domeniu al ideilor absolute de bine, de frumos, de sacru, în ultimă instanță de un imperativ valoric, subiectivismul înseamnă exaltarea eului într-o libertate absolută și totală, recunoașterea resurselor nelimitate de invenție și creație a valorilor de către un subiect în necontenită mobi-

Scanned with OKEN Scanner

litate și devenire, dar mai poate însemna și o derutantă variabilitate a valorilor într-o totală lipsă de criterii.

Dezvoltînd doar linia subiectivă a paradoxului kantian al judecății de gust, subiectivismul a pus în evidență nu ceea ce este universal, etern și imuabil în valori, ci ceea ce este unic și nerepetabil, ceea ce este specific subiectului în identitatea cu sine, ceea ce îl singularizează într-o experiență valorică proprie. Subiectul devine creator al valorii, dar numai în actul concret al valorizării, cînd conștiința este orientată dezideratiy, preferențial și volitiv, sau cînd aceasta atinge valoarea supremă printr-o trăire autentică. În asemenea situații eul recunoaște valoarea și aceasta este însăși evidența valorii și criteriul ei. „Nimeni nu poate judeca o valoare, spune Louis Lavelle, decît după un principiu pe care îl poartă în el însuși" [193 I/569]. Eliberîndu-se de criteriile supraindividuale, de imperativele valorice seculare, eul devine arbitrul suprem al valorizării, iar autenticitatea singurul ei criteriu. Binele trăit neautentic poate deveni o nonvaloare, după cum răul trăit autentic, singular, specific, poate deveni o valoare pozitivă.

Este adevărat că relația subiectivă este esențială în reflectarea realității sub raport valoric, este adevărat că subiectul trebuie să fie prezent multidimensional în momentul valorificării, că trebuie actualizate toate acele domenii ale spiritului care îl singularizează și îi permit să reflecte obiectul purtător al valorii în mod individual, dar această relație subiectivă este numai una dintre dimensiunile valorii. Ea nu poate fi absolutizată și nici desprinsă din procesul complex al valorizării, care presupune în afara trăirii subiective a valorii și existența unui obiect, purtătorul virtual al calităților valorice actualizate de subiect, precum și a unor criterii supraindividuale reprezentînd tradiția și idealurile unei societăți, pe care, în ultimă instanță, valorile le reprezintă.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

5.3. Soluția naturalismului

Cea mai puțin răspîndită în axiologie este concepția după care valoarea aparține exclusiv obiectului, în independență totală față de subiectul axiologic. Pol opus al explicației subiectiviste în axiologie, această concepție consideră valoarea ca o calitate intrinsecă, naturală a obiectului. Subiectul are o atitudine dezideративă, preferențială față de anumite obiecte, tocmai fiindcă acestea posedă calități care incită viața afectivă și volitivă a omului. Dacă nu ar exista frumosul în natură și în artă, nu ar exista nici emoția estetică, dacă nu ar exista fapte bune și acțiuni măreațe, ar fi exclusă valoarea etică, dacă nu ar exista viața în toate formele ei ingenioase și perpetue, nu ar exista nici valorile vitale, dacă omul nu s-ar fi înconjurat de atîtea obiecte, create pentru necesitățile sale, nu ar exista nici valorile materiale etc. Deci valoarea este o calitate obiectivă și, ca tot ceea ce aparține naturii, poate fi cunoscută printr-un obișnuit demers cognitiv. Ea devine măsurabilă și explicabilă cauzal.

O astfel de concepție, cum este ușor de înțeles, a cunoscut răspîndirea cea mai mare în explicarea valorilor materiale. Astfel, s-a constatat că unele calități ale obiectelor precum raritatea, dificultatea obținerii, unicitatea lor etc. le măresc valoarea. Pornind de la această idee, că valoarea constituie ceea ce este singular și ireversibil în lucruri, fizicianul Wilhelm Ostwald [274] fundamentează valorile pe legea entropiei, considerată ca principiu al ireversibilității lumii. Se înțelege că ideea centrală este aceea a originalității, a nerepetabilității, a unicului, corelată în mod direct cu ideea de valoare. Are valoare un obiect în măsura în care se deosebește de alte obiecte, în măsura în care aduce ceva nou, neașteptat, surprinzător (v. și [147]). Alături de valorile materiale, și valorile estetice, datorită suportului material — relativ autonom prin organizarea formală — constituie un domeniu în care, adesea,

formalul, supus discernămîntului științific și „măsurabil", a fost considerat ca fundament obiectiv al valorii.

Astfel, în cercetări recente [18], ipoteza fizică a lui Ostwald a fost dezvoltată și aplicată în domeniul artei. Un anumit tip de creație artistică actuală — muzica aleatoare, informalul, literatura de grad zero —, în care toate resursele artistice sînt dirijate spre instaurarea unor forme noi, unice, sfidînd deopotrivă mimesisul ca și modelele anterioare, și-a găsit în entropie principiul explicativ suprem. Măsurînd gradul de originalitate, de unicitate și nerepetabilitate, entropia devine pentru unii autori un principiu valoric, deși cei mai mulți îi refuză orice implicație axiologică [96].

Total opus entropiei este *principiul numărului de aur* [121], care exprimă, de asemenea, o calitate obiectivă a operelor de artă, calitate generatoare de valoare. Spre deosebire de principiul entropiei, numărul de aur reprezintă, dimpotrivă, ordinea, armonia, proporționalitatea și euritmia creațiilor artistice, descoperite în arhitectură, în plastică și în poezie, pretutindeni unde frumosul și-a găsit întruchiparea supremă. Desigur că acest principiu se potrivește mai mult artei clasice, în care motivele sînt reluate din generație în generație și de la maestru la maestru pînă la atingerea perfecțiunii. În cazul acesta, scopul creației nu mai este unicitatea, singularitatea, originalitatea, ci desăvîrșirea.

Implicații axiologice are și formula plăcerii artistice dată de Birkhoff [25], [26]. Se știe că valoarea estetică este corelată direct cu emoția și plăcerea estetică. Or, acestea sînt provocate, în concepția lui Birkhoff, de calitățile formale, obiective ale creațiilor artistice. Un obiect artistic place cu atît mai mult, și implicit este mai valoros, cu cît o complexitate mai mare de elemente și combinații ale acestora este supusă unui principiu ordonator unic. Iată că și de data aceasta, ordinea, raportată la complexitate, devine un prin-

Scanned with OKEN Scanner

cipiu obiectiv de detectare și măsurare a plăcerii artistice și, implicit, a valorii.

Pentru creațiile literare, valoarea a fost corelată de către P. Servien [320] cu un alt principiu obiectiv, și anume, al conotativității textului. Un text literar este cu atît mai valoros, cu cît prezintă un grad de conotativitate mai mare. Cum conotațiile textului literar pot fi descoperite prin analize lingvistice, valoarea încetează de a mai fi ceva evanescent și devine o proprietate obiectivă, discernabilă prin analiză.

Cu toată importanța deosebită pe care asemenea încercări o prezintă pentru studierea efectivă a modului cum este organizat și structurat obiectul purtător al valorii, pentru discernerea acelor calități care transformă un obiect amorf într-un obiect-valoare, interpretarea valorii ca o calitate a obiectului, independentă de subiect, rămîne totuși de un realism naiv. Dacă nici pentru valoarea economică Marx nu admitea o interpretare simplistă, arătînd că valoarea este o relație care nu poate să existe ca o trăsătură materială, fizică, a obiectului, cu atît mai mult, valorile spirituale, supuse unor variate interferențe subiective și unor mediații complexe, nu pot fi interpretate ca niște simple proprietăți fizice ale obiectelor.

Deși valoarea este, într-adevăr, provocată de calitățile obiectului, subiectul este cel care o actualizează, deci o realizează efectiv, și numai în momentul în care aceste calități intră în rezonanță cu dorințele, preferințele și idealurile sale. Un obiect util sau un obiect frumos nu are sens ca utilitate și frumusețe decît în momentul în care este „util" sau „frumos" pentru om, în caz contrar, el există pur și simplu în afara atributelor valorice. Dealtfel, fiecare dintre principiile enumerate mai sus pot fi infirmate de exemple care atestă existența unor nonvalori care le respectă, precum și de existența unor valori autentice și viabile care le sfidează.

Scanned with OKEN Scanner

Tocmai pentru că valoarea apare dintr-o complexă relație a subiectului cu obiectul și pentru că subiectul însuși este într-o perpetuă mobilitate, pentru că dorințele și preferințele sale se modifică în timp, pentru că specific omului este necontenita aspirație spre autodepășire, pentru că gustul său evoluează și pentru că, în ultimă instanță, el este influențat de colectivitatea în care trăiește și determinat de evoluția socială, valoarea nu poate fi un principiu etern, neschimbător, chiar dacă este căutat de data aceasta în obiectul valoric. Cu atît mai mult, cu cît creațiile economice, estetice, științifice etc., compatibile cu o relație valorică, cunosc, la rîndul lor, o necontenită evoluție în racord direct cu trebuințele, aspirațiile și idealurile omului.

5.4. Soluția logicismului

Analizele logice făcute propozițiilor valorice de către neopozitiviști par să confirme o altă aserțiune din *Critica puterii de judecare*: *„A da un principiu obiectiv determinat al gustului după care judecățile sale ar putea fi conduse, examinate și demonstrate, e absolut imposibil"* [176/223]. Ideea kantiană exprimată aici este dusă atît de departe de către neopozitiviști, încît se ajunge la concluzia că de fapt nici nu există judecăți de gust sau de valoare, acestea însemnînd doar o simplă exprimare emoțională a judecăților existențiale. Neopozitiviștii confirmă aserțiunea lui Kant, după care este absolut imposibil să se dea un principiu obiectiv al gustului, dar neagă implicit cealaltă aserțiune a paradoxului kantian al judecății de gust, universalitatea ei. Dacă apriorismul a căutat criteriul universalității judecății de gust într-un imperiu absolut al ideilor valorice, dacă subiectivismul i-a găsit un fundament în subiectul creator al valorii, neopozitiviștii neagă universalitatea însăși a propozițiilor valorice, pe care le consideră nonsensuri, deoarece nu au nici un fundament empiric, real.

Scanned with OKEN Scanner

Russell [307] și Carnap [44], [45] au arătat că toate științele sînt pline de asemenea propoziții fără sens, fără acoperire reală, care nu pot fi verificate empiric, și că prima sarcină este aceea a eliminării lor. Conform acestui principiu, disciplinele axiologice (etica, estetica etc.) nu pot deveni niciodată științe, tocmai fiindcă propozițiile unor astfel de discipline nu pot să exprime *adevăruri*, ci numai *stările emoționale* care însoțesc judecățile existențiale.

Conceptele valorice sînt inanalizabile, spune A. J. Ayer [8], deoarece nu există nici un criteriu de a le verifica validitatea; deci, ele sînt, de fapt, pseudoconcepte. Propozițiile valorice nu au un conținut factual, ci exprimă pur și simplu anumite sentimente. De aceea, „este imposibil de a găsi un criteriu pentru a determina validitatea judecăților etice. Și aceasta nu din cauză că ele au o valoare „absolută", care ar fi misterios independentă de experiența sensurilor, ci pentru că ele nu au valoare obiectivă de nici un fel" [8/153]. Asemenea propozițiilor morale, și propozițiile estetice nu au nici un fel de acoperire reală; în mod analog și ele scapă oricărei verificabilități empirice. „Pseudoconceptele" estetice: *frumos, sublim, tragic* exprimă de asemenea numai anumite sentimente cu privire la un obiect oarecare compatibil cu o judecată existențială. Conform acestei concepții, dacă spunem că *poezia X este frumoasă*, noi formulăm o judecată existențială, *poezia X este* (există), judecată verificabilă empiric și, în plus, exprimăm un sentiment estetic în raport cu această poezie: *este frumoasă !*, care nu are nici un fundament real, deoarece nu poate fi verificată empiric. Dacă trecem la un grad mai înalt de generalizare și spunem *există poezii frumoase*, exprimăm de asemenea un sentiment estetic cu care însoțim judecata existențială, fiind exclusă însă posibilitatea unei judecăți existențiale de tipul *există frumosul*, deoarece o asemenea propoziție nu are nici un principiu de verificabili-

Scanned with OKEN Scanner

tate, este în afara adevărului sau falsului, în concluzie este un non-sens (în afara sensului logic).

Conform opiniei lui Ayer, o estetică științifică nu poate stabili decît cauzele sentimentelor estetice, variabilitatea gustului estetic în diferite epoci și societăți sau la diferiți indivizi. Acestea sînt probleme de psihologie și sociologie, imposibil de abordat științific, adică logic. Cît privește critica estetică, se află în afara oricărui atribut cognitiv, deoarece aceasta este simpla expresie a emoției pe care opera a provocat-o criticului. În același timp, exprimîndu-și propria emoție, criticul încearcă să provoace sentimente similare în raport cu opera dată și lectorilor săi. Criticul realizează această persuasiune, punînd în evidență anumite caracteristici ale operei. Numai aceste propoziții privind structura și calitățile obiective ale creației artistice au valabilitate, sînt verificabile empiric. În rest, critica rămîne expresia sentimentelor unui lector (criticul), cu scopul de a provoca reacții similare față de operă și altor lectori.

Deși în esență subiectivistă, teoria neopozitiviștilor asupra valorii merge mai departe decît teoria care consideră că fundamentul valorii se află în subiectul receptor. Ayer, în mod special, marchează această deosebire. În concepția subiectivistă asupra valorii, condiția necesară și suficientă pentru validitatea unei judecăți de valoare este existența unui sentiment (dorință, interes etc.) care o fundamentează. Judecățile de valoare afirmă aceste sentimente cu o existență efectivă. Pentru neopozitiviști, judecățile de valoare *nu afirmă* sentimente, ci *le exprimă;* de aceea ele nu pot avea decît forma unor interjecții, semne de exclamație etc., formă ce însoțește judecățile existențiale. Astfel, propoziția: *acest tablou este frumos*, înseamnă de fapt, *ce tablou*! sau o altă exprimare afectivă echivalentă.

Teoria emotivistă în explicarea valorilor a fost îmbrățișată de C. L. Stevenson [330] și dezvoltată prin corelarea ei cu

Scanned with OKEN Scanner

teoria lui Richards privind funcția emotivă a limbajului. Astfel, Stevenson vorbește despre semnificația emotivă a judecăților de valoare, care se insinuează și convinge prin sugestie, dar care nu înseamnă altceva decît exprimarea unei emoții de aceeași esență cu rîsul, suspinul, oftatul etc.

Chiar dacă neopozitiviștii admit o cunoaștere a valorilor prin instinct sau prin intuiție (Ayer) sau un criteriu social și chiar unul general-uman ca tendință spre idealuri înalte (Russell), emotivismul în axiologie neagă posibilitatea cunoașterii logice a valorilor și posibilitatea unui criteriu de verificabilitate științifică, ceea ce înseamnă că, implicit, neagă posibilitatea constituirii ca științe a disciplinelor axiologice. Iată de ce ei consideră că orice tentativă de a pune conceptele valorice „la baza unei teorii metafizice privind existența unei lumi a valorilor, distinctă de lumea faptelor, implică o falsă analiză a acestor concepte" [8/160].

Într-adevăr, în axiologie neopozitiviștii au o poziție extremă și singulară, căci toate principiile cu greu dobîndite pentru a susține valabilitatea valorilor au fost, printr-o analiză minuțioasă și necruțătoare, îndepărtate unul cîte unul. Dacă valoarea nu există într-un domeniu aprioric al ideilor absolute, dacă valoarea nu izvorăște din sentimentele, dorințele și preferințele unui subiect individual sau din aspirațiile și idealurile unei colectivități, dacă valoarea nu se bazează pe calitățile efectiv existente ale obiectelor și acțiunilor umane, concluzia nu poate fi alta decît că valoarea însăși este un nonsens. Desigur că analiza valorii, făcută în spiritul și cu metodele științei pe care iluștrii matematicieni și logicieni au creat-o, nu putea să ducă decît la o asemenea concluzie. Și aceasta deoarece, pe de o parte, creațiile spirituale (căci numai acestea sînt discutate) sînt tratate ca fapte ale naturii, iar pe de altă parte, valorizarea este tratată ca o cunoaștere, cînd de fapt aceste două activități ale spiritului sînt modalități diferite de reflectare a realității. Verificabilitatea empirică

Scanned with OKEN Scanner

este adecvată doar realității fizice și devine criteriu al adevărului doar pentru modul logic de cunoaștere a ei. Relația valorică nu este un proces exclusiv logic, de aceea confruntarea ei cu legile cunoașterii logice nu putea să ducă decît la concluziile la care neopozitiviștii au ajuns. Valorizarea, ca modalitate de reflectare a realității, are legile ei proprii și, atunci cînd se ține seama de ele în specificitatea lor, devine posibilă o axiologie științifică, care împrumută de la logică doar noțiunile și operațiile care exprimă *cunoașterea* în general, dar care trebuie să introducă și altele, adecvate *cunoașterii după structura subiectului*, și deosebite de cele ale logicii, adecvate *cunoașterii după structura obiectului*.

5.5. Soluția sociologismului

Adeseori subiectivismul psihologic în explicarea valorilor a fost corectat prin unul social. Dacă individul în actul receptării creează dimensiunea subiectivă și neconceptuală a valorii, societatea, ca psihologie colectivă, conferă valorii universalitate. Se creează un fel de *gust colectiv*, constituit prin tradiție, ca facultate de a recepta valorile sub semnul universalității. Acest *gust colectiv* devine un imperativ valoric, care se impune individului nu mai puțin categoric decît imperativul valoric transcendental în concepția aprioristă asupra valorilor.

În celebra comunicare prezentată la Congresul de filozofie de la Bologna, în 1911, *La distinction des jugements de valeur et des jugements de réalité*, Emile Durkheim fundamentează în acest sens universalitatea valorilor. Valorile se nasc într-un proces social, diviziunea muncii le conferă specificul și în ultimă instanță societatea creează idealul și criteriile sociale cărora li se supune orice act valoric individual. Societatea reglementează nu numai producerea valorilor, ci și receptarea lor. Ea generează o funcție mediatoare între indivizi, care în

Scanned with OKEN Scanner

cele din urmă se impune acestora ca un imperativ. De aceea, judecata de valoare nu exprimă pur și simplu sentimentele, preferințele, dorințele, într-un cuvînt, viața afectivă a individului, ci un punct de vedere supraindividual, un ideal social care are ca fundament reprezentări și forțe colective. În același sens, Müller Freienfels *(Das Gefühls und Willensleben,* 1924*)* vorbește de o adevărată sciziune în subiectul receptor al valorii: pe de o parte, el este un subiect individual, momentan, care stabilește doar emotiv relația valorică, pe de altă parte, este un subiect supraindividual, social, prin care vorbesc societatea, epoca, națiunea.

Fundamentul social al valorii îi conferă acesteia o obiectivitate nu mai puțin efectivă decît a întregului univers de obiecte care există independent de om. Astfel, discipolul lui Durkheim, C. Bouglé [34], consideră valorile ca adevărate *realități*, care sînt obiective prin caracterul lor social, colectiv. De asemenea, la noi, M. Ralea [296/208—211] explică obiectivitatea valorilor prin instituționalizarea lor, prin subordonarea trăirilor individuale unui ideal social care se impune în cele din urmă ca o necesitate. Această explicație este în sensul ideii dezvoltate de T. Vianu în comunicarea la Congresul de filozofie de la Paris din 1937, *Originea și valabilitatea valorilor*. Deși T. Vianu a îmbrățișat explicația subiectivistă a originii valorilor [355], el arată că valabilitatea lor depășește subiectivitatea, că omul nu se închide numai într-un univers valoric propriu, trăit cu acuitate specifică, ci că se deschide unor semnificații largi, generale, constituite în procesul dezvoltării unui cadru axiologic social, care îngrădește valorificarea proprie, dar în același timp, conferă acesteia valabilitate și universalitate: „Prin lucrarea tuturor creatorilor, prin tehnică și prin artă, prin opere științifice și prin instituții, prin codificări și prin ritualuri, ne înconjurăm de un mediu axiologic condițional, care restrînge cu mult libertatea noastră de a valorifica personal și chiar pe

Scanned with OKEN Scanner

aceea de a găsi valori noi. Tocmai din pricina aceasta oamenii revizuiesc din cînd în cînd soluțiile de viață cuprinse în operele lor și, înainte de a trece sub noi legături sau de a le reface pe cele vechi, ei au impresia acelei alunecări generale de care nici conștiința timpului nostru nu este scutită" [358/287].

Criteriul social în explicarea valorilor era așteptat în axiologie. Căci omul trăind împreună cu alți oameni, într-o colectivitate, a căpătat demult o dublă natură: de individ și de om social. De aceea, și în receptarea valorilor, manifestîndu-se ca individ, omul se manifestă implicit și ca om social, el poartă în sine o întreagă evoluție socială și, conștient sau nu, devine un reprezentant prin care vorbește o umanitate constituită și transmisă social.

De ce totuși și în ce măsură, în concepția prezentată, criteriul social este o eroare în interpretarea valorilor?

În primul rînd, datorită izvorului psihologic al acestei explicații. Căci societatea nu este privită în primul rînd ca existență socială, care generează o anumită conștiință, ci ca o sumă de psihologii individuale, care formează la un loc psihologia colectivă. Viața afectivă a individului, dorințele și preferințele lui, ridicate la puterea *n* constituie forța imperativă a psihologiei colective, care impune valorile dincolo de cazuri izolate rebele de relații valorice neconforme. De aceea, ideea centrală într-o astfel de concepție este aceea de *normă*, constituită social, care se impune subiectului individual la fel de absolut ca și imperiul aprioric al ideilor valorice transcendentale în concepția apriorismului.

În al doilea rînd, explicația sociologică a valorilor devine o eroare în măsura în care este absolutizată. Natura complexă a valorilor, care presupune deopotrivă o experiență valorică psihică individuală, un obiect care provoacă prin calitățile sale această experiență și o condiționare social-istorică a acestei relații, nu poate fi redusă la simpla explicație sociologică, cu atît mai mult cu cît criteriul social nu este înțeles

Scanned with OKEN Scanner

ca ceva intrinsec valorizării, ci ca o instanță exterioară care hotărăște valabilitatea relației valorice individuale, conferindu-i astfel universalitatea. Cu totul altfel se pune problema dacă socialul este interpretat ca o universalizare a aspirațiilor valorice [141] și, numai astfel convertit, este adoptat ca explicație a obiectivității axiologice.

§ 6. VALOAREA CA ÎNTOARCERE LA SINE A SUBIECTIVITĂȚII PRIN OBIECTIVARE

Să începem cu o altă propoziție din *Critica puterii de judecare*: „Așadar, numai sub supoziția că există un simț comun (prin care nu înțelegem însă un simț extern, ci efectul din jocul liber al puterilor noastre de cunoaștere), numai sub supoziția, zic, a unui atare simț comun poate fi enunțată «judecata de gust»"[176/117]. Ideea unui simț intern, format social, poate constitui calea pentru rezolvarea atît de mult dezbătutei probleme a universalității valorilor.

Dar, pentru a înțelege în ce mod un *simț uman*, constituit social, poate deveni criteriul universalității valorilor, să examinăm mai întîi cîteva idei, care pot constitui fundamentul unei asemenea explicații.

Marx [227] a descris procesul prin care omul, în decursul dezvoltării sale ca om social, își obiectivează forțele esențiale umane în creații materiale și spirituale. Omul se înconjură de o lume de obiecte umanizate, de o natură antropomorfizată, care poartă în obiectualitatea ei forțele esențiale ale subiectivității. În procesul muncii și al creației omul se obiectivează, dar, în același timp, acest univers al alterității sale devine un univers umanizat, un univers saturat de subiectivitate. Prin produsul muncii și creației sale esența umană se alienează, se înstrăinează de sine, căci ea devine o obiectivare a ei, deci altceva decît propria sa esență. Ideea hegeliană a

Scanned with OKEN Scanner

înstrăinării de sine a spiritului, care la Marx își capătă interpretarea materialistă, explică esența însăși a valorilor. Căci spațiul obiectualității umanizate, prin care spiritul s-a înstrăinat de sine, în care s-a pierdut ca subiect într-o substanță străină esenței sale, se reîntoarce la sine în procesul valorizării. Numai prin valorizare natura umanizată este din nou receptată („luată în stăpînire") după categoriile subiectivității, adică din perspectiva umanului.

Datorită caracterului social al muncii și al creației, subiectivitatea pe care omul și-o înstrăinează prin obiectivare nu rămîne specifică individului, ci devine subiectivitate sau o umanitate generică. Căci „omul nu se pierde în obiectul său numai atunci cînd acesta devine pentru el un obiect *uman* sau un om *obiectiv*. Acest lucru e posibil numai prin faptul că el îi apare ca obiect *social*, și el însuși își apare ca o ființă socială, după cum societatea îi apare în acest obiect ca o ființă" [227/136]. Deosebit de important este însă faptul că în procesul muncii și al creației nu se produce numai „un obiect pentru subiect, ci și un subiect pentru obiect" [4]. Prin adecvare la propria sa obiectivare, subiectul însuși evoluează ca subiect individual și ca subiectivitate socială generică. Modul în care obiectele sînt simțite ulterior ca *ale sale* „depinde de *natura obiectului* și de *natura forței esențiale* corespunzătoare ei; căci tocmai caracterul determinat al acestui raport constituie modul specific, *real*, al afirmării" [227/136]. Forța esențială umană corespunzătoare naturii fiecărui obiect evoluează în complexitate pe măsura obiectivării spiritului în creații materiale și spirituale: „așa cum abia muzica trezește simțul muzical al omului, așa cum cea mai frumoasă muzică *nu* are sens pentru urechea nemuzicală, nu este obiect pentru ea, deoarece obiectul meu poate fi numai confirmarea uneia din forțele mele esențiale, neputînd deci să existe pentru mine decît așa cum forța mea esențială există ca aptitudine subiectivă pentru sine, pentru că sensu[1]

Scanned with OKEN Scanner

unui obiect (are sens numai pentru un simț corespunzător lui) se mărginește pentru mine exact la atît cît cuprinde simțul *meu*, de aceea *simțurile* omului social sînt *altele* decît cele ale omului nesocial: abia prin complexitatea obiectiv desfășurată a esenței umane se dezvoltă în parte și, în parte, se produce complexitatea simțurilor *umane* subiective, ca o ureche muzicală, un ochi care percepe frumusețea formei, într-un cuvînt, *simțurile* capabile să perceapă plăceri omenești, adică simțuri care se confirmă ca forțe esențiale *umane*" [227/137]; deci obiectivarea esenței umane, atît din punct de vedere teoretic cît și practic, era necesară pentru *a umaniza simțul* omului, cît și a crea pentru întreaga complexitate a esenței umane și naturale *simțul uman* corespunzător" [227/138]. Acest *simț uman*, care se constituie social ca expresie a unei forțe esențiale a omului înstrăinată în obiectul său, este tocmai funcția valorică prin care subiectul este capabil să intre din nou în posesia obiectului, care redevine al său. Deci chiar pe parcursul obiectivării se creează și funcția prin care omul poate să-și recucerească subiectivitatea pierdută, să stăpînească din nou obiectele după natura sa proprie, din perspectivă umană. Aceasta este perspectiva valorică, iar simțul valoric se specializează social în funcție de forța esențială umană obiectivată: astfel se creează un simț uman teoretic, practic, artistic etc. Omul creează obiectele, dar își creează și facultatea prin care le ia în stăpînire conform trebuințelor, dorințelor și preferințelor, conform idealurilor și aspirațiilor sale. Fiecare atitudine valorică produce un simț specializat, care apare și se dezvoltă numai la omul social. Astfel, simțul estetic, ca facultate de receptare a creațiilor artistice, a cunoscut o evoluție și o rafinare în timp în relație directă cu producția artistică, care, în decursul timpului, a căutat necontenit forme noi și cît mai adecvate manifestării forței umane esențiale care o produce, *forța artistică*.

Scanned with OKEN Scanner

Iată cum, într-un proces social de lungă durată, paralel cu activitatea prin care omul se obiectivează în creația sa în ceea ce are generic, se constituie și un simț social generic uman, corespunzător forței esențiale obiectivate, prin care obiectele înconjurătoare devin pentru om o valoare. Acest simț uman generic prin care subiectul reflectă natura nu pur și simplu ca obiect (cognitiv), ci ca *obiect pentru om*, este *criteriul universalității valorilor*. O valoare este recunoscută ca universală în virtutea acestui simț uman, iar universalitatea este garantată de caracterul lui social, de faptul că a fost generat în procesul de obiectivare a forțelor esențiale umane, proces de lungă durată, în care subiectul s-a obiectivat social ca *subiectivitate generică*, iar simțul valoric s-a constituit de asemenea social, ca *simț uman generic* de receptare a valorilor. Valorizarea ca reîntoarcere la sine a subiectivității prin obiectivare este un fel de reinteriorizare a spiritului în sens hegelian, despre care Lukács spunea că „este într-adevăr acea formă a interiorizării în care, și prin care, individul — și prin el omenirea — își poate însuși trecutul și prezentul ca operă proprie, ca soartă ce îi revine. Ea evocă o realitate obiectivă dar totuși una care este pătrunsă în toate fibrele ei de activitate omenească, în ale cărei obiecte — în toate — intelectul omenesc, simțirea omenească, a investit ceea ce avea mai bun, înbogățindu-se interior în acest proces al dăruirii și al acționării. [. . .] Ceea ce în diferite forme de exteriorizare, de înstrăinare de sine, omul a dăruit realității obiective (ca și propriei lui realități și aceleia a semenilor), dobîndind astfel belșugul lui propriu de gînduri și sentimente, este aici reintegrat în subiect și lumea ajunge să fie trăită ca o lume proprie a omului, ca un bun al lui inalienabil“ [212 I/587].

Deoarece simțul uman generic de reflectare valorică a realității se constituie într-un proces social, criteriul universalității valorilor este, *în ultimă instanță*, un criteriu social, dar numai *în ultimă instanță*, căci, lumea valorilor și mai ales a celor

Scanned with OKEN Scanner

spirituale, ca formă a conștiinței sociale, intră într-o relație mediată și complexă cu existența socială care o determină. De aceea, arta greacă rămîne o lume plină de farmec, deci o valcare dincolo de timp [228/132], de aceea există „un miracol al validității valorilor dincolo" [138 I/1092] de orice condiționare. „Miracolul" este simțul estetic ca simț uman generic, care conferă anumitor creații artistice privilegiul rar al universalității.

Deși valoarea se dezvăluie și se impune printr-un simț uman specializat social, acest simț generic se realizează numai prin individ. De aceea valoarea apare, în primul rînd, ca o relație pe care subiectul individual o stabilește cu obiectele din jurul său. Valoarea este mai întîi apoteoza forțelor spirituale ale individului, care privește obiectele dintr-o perspectivă unică, proprie, singulară.

Dar actul valoric concret, trăirea psihică a subiectului sînt provocate de existența unui obiect material sau spiritual, prezent nu mai puțin efectiv, și care constituie un alt element indispensabil al relației valorice. Dacă relația valorică nu poate să existe în afara unui subiect concret ca reprezentant al genericității umane constituite social, ea nu poate să existe nici în afara unui obiect, care prin calitățile sale se oferă subiectului, declanșînd astfel relația de valorizare. Valoarea există în obiect ca o potențialitate, ca o trăsătură latentă, pe care o trezește la viață numai un subiect, prezent deopotrivă în specificitatea și în genericitatea sa. Specificitatea subiectului face ca relația valorică și judecata care o exprimă să scape oricărei conceptualizări, în timp ce genericitatea sa le oferă universalitate.

Și pentru că genericitatea se constituie în procesul evoluției sociale a umanității, condiționarea socială și istorică este a treia dimensiune indispensabilă a valorii.

Fiecare dintre aceste trei dimensiuni ale valorii are ponderea sa specifică în relația pe care omul o stabilește, din

Scanned with OKEN Scanner

perspectivă umană, cu obiectele din jurul său. Exagerarea uneia sau alteia dintre ele nu poate să ducă decît la înțelegerea unilaterală a valorii: *naturalistă*, atunci cînd atenția cade exclusiv asupra obiectului purtător de valoare, *subiectivistă*, cînd valoarea este considerată doar o trăire psihică individuală și, în sfîrșit, *sociologică*, după care valoarea, pe de o parte, *este produsă*, iar pe de altă parte, *este impusă* de societate conform unor norme sociale care hotărăsc valabilitatea valorilor.

Valoarea este, în primul rînd, o atitudine umană față de obiectele lumii înconjurătoare. Această atitudine este *generic umană*, dar se realizează numai într-un *act psihic individual*. *Genericitatea*, constituită social, se exprimă numai în *specificitatea* unui *act valoric concret* realizat din perspectiva unui subiect în ceea ce are unic, nerepetabil. De aici rezultă natura atît de derutantă a valorii care, în pofida universalității ei, scapă oricărei conceptualizări.

Soluțiile care s-au dat paradoxului kantian al judecății de gust constituie diferite explicații pentru universalitatea componentei axiologice a receptării. Orice receptare a valorii implică o universalitate care, după cum am văzut, a fost fundamentată fie într-un domeniu care transcende atît subiectul receptor al valorii cît și obiectul purtător de valoare, fie în subiectul receptor al valorii, printr-o universalizare axiologică, ratificată social, fie, în sfîrșit, în obiectul valoric, universalitatea căpătînd astfel o fundamentare obiectiv-empirică.

Insuficiența acestor explicații este evidentă, deoarece, în cele din urmă, paradoxul kantian este anulat ca paradox, este adică redus la numai unul din termenii săi.

Singura explicație care îi satisface condiția de paradox, care are, deci, permanent prezentă opoziția ireductibilă a celor două componente, este aceea care privește universalitatea judecății ce exprimă receptarea valorii ca rezultat al

Scanned with OKEN Scanner

unei dezvoltări a relației subiect-obiect, dezvoltare în care subiectul se obiectivează în procesul creației, iar obiectul se subiectivizează în procesul receptării. De aceea, o astfel de judecată nu se supune conceptului, care cuprinde în rigorile lui numai cunoașterea obiectului după structura sa proprie, independentă de subiect, dar este universală datorită procesului de obiectivare a subiectivității și de reîntoarcere la sine a subiectivității astfel pierdute.

§ 7. *EVALUARE ȘI RECEPTARE*

Soluțiile care s-au dat paradoxului kantian al judecății de gust sînt tot atîtea explicații privind relația pe care subiectul receptor o stabilește cu obiectul atunci cînd îl „judecă" dintr-o perspectivă teleologică. Diferitele explicații au dat o pondere exagerată subiectului (individual sau social), obiectului sau transcendentului, din dorința de a găsi soluția la enigma universalității unei relații, în esență, subiective. Universalitatea acestei relații, exprimată printr-o judecată de valoare, este rezultatul unui proces dialectic extrem de strîns, în care spiritul uman devine, mai întîi, prin alienare, obiect, iar apoi se reîntoarce la subiect, căpătînd, astfel, aparența transcendentalității.

Receptarea poetică se înscrie în acest tip de activitate spirituală, care reprezintă o cunoaștere a obiectului din perspectivă subiectivă. Caracterul ei universal nu este rezultatul unei cunoașteri raționale, ci rezultatul unui simț intern, ce se formează în timp, în corelație directă cu procesul de creație și prin care creația însăși este privită conform finalității ei subiective.

Judecata de valoare, concretizarea acestei activități, reflectă condiționări extrem de complexe, care privesc formarea însăși a subiectului ca subiect psihologic, ca subiect social și, în ultimă instanță, ca subiect axiologic.

Scanned with OKEN Scanner

Judecata de valoare are, din această cauză, un triplu caracter:

1) *obiectiv*, deoarece se raportează la un obiect ale cărui caracteristici declanșează receptarea poetică și judecata de valoare;

2) *subiectiv*, deoarece nu este emisă de eul cognitiv, ci de eul axiologic, nu este emisă de un Cogito impersonal, ci de un subiect prezent în toată complexitatea sa, cu zonele raționale, dar și cu cele abisale, cu zonele intelective, dar și cu cele afective;

3) *evaluativ*, deoarece se raportează la un cadru axiologic deja constituit și acceptat de subiectul receptor.

Este ușor de observat că diferitele soluții axiologice care s-au dat paradoxului kantian al judecății de gust au absolutizat o caracteristică sau alta, pe care au transformat-o în criteriu al universalității și valabilității valorii. De fapt, garanția universalității judecății de valoare este sinteza acestor trei momente, echilibru greu de realizat datorită condiționărilor multiple.

Revenind la receptarea poetică, orice judecată de valoare privind poezia implică o judecată subiectivă, o judecată de existență (obiectivă) și o judecată evaluativă. Dacă judecata subiectivă este rezultatul unei receptări genuine a textului, iar judecata de existență, rezultatul unei cunoașteri a particularităților lui poetice, judecata evaluativă, presupunîndu-le pe primele două, este rezultatul unor transcodaje, al înglobării operei poetice în structuri mai vaste, în structuri din ce în ce mai vaste pînă la aceea a cadrului axiologic pe care subiectul receptor și-l asumă. Această structură mai vastă poate fi *Poezia, Limba, Societatea, Psihologia creatorului, Psihologia unei colectivități, Mitologia, Cunoașterea, Cultura.*

Scanned with OKEN Scanner

A evalua o operă poetică înseamnă, deci, a o privi ca un obiect semnificativ într-o serie de obiecte semnificative poetice, literare, lingvistice, psihologice, sociale, epistemologice. Opera poetică are infinite legături cu tradiția poetică față de care este o continuare și o replică, cu psihologia creatorului, dar și cu psihologia ancestrală a poporului său pe care poetul o reprezintă, cu modul de a înțelege și a privi lumea cuprins în mitologia unui popor, cu nivelul general al cunoașterii omenești și, în sfîrșit, cu stadiul de dezvoltare a limbii în care sînt exprimate. A o evalua înseamnă a pune în evidență infinitele legături care asigură operei poetice viabilitatea.

Opera poetică este o valoare care are nenumărate „valori": lingvistice, psihologice, sociologice, epistemologice etc. Ele pot fi puse în evidență în mod explicit: se poate constata *valoarea lingvistică* a unui text poetic (modul în care folosește frumusețile latente ale unei limbi, contribuția la dezvoltarea limbii unui popor, a expresivității etc.), se poate constata *valoarea psihologică* a textului (de exemplu, modul în care reflectă zonele abisale ale subconștientului), după cum se poate constata *valoarea* lui *socială* (modul în care reflectă anumite structuri sociale, importanța operei pentru o anumită colectivitate etc.). Dar *valoarea artistică* a operei constă în modul implicit de traducere a acestor valori într-un *cod al formelor poetice*, care evoluează în timp. A evalua înseamnă a introduce opera poetică într-o evoluție, care are deja o semnificație și o însemnătate pentru subiectul receptor, înseamnă a o integra într-un proces, niciodată încheiat, dar totdeauna gîndit în raport cu preferințele și idealurile receptorului.

Orice evaluare înseamnă o perspectivă relațională, o perspectivă în care subiectul nu se mai află pur și simplu față în față cu obiectul său, ci față în față cu un obiect într-o lume de obiecte, cu o semnificație într-un univers de semnificații, date deja tuturor componentelor culturii. Lectorul nu întîl-

Scanned with OKEN Scanner

neşte opera poetică într-un spaţiu vid, ci într-un spaţiu axiologic deja format, într-un spaţiu în care subiectul ştie exact ce importanţă au pentru sine obiectele semnificative care îl înconjură. Operei poetice i se acordă un loc în această galaxie axiologică, unde îşi urmează drumul atît timp cît este preţuită, atît timp cît primeşte o semnificaţie pozitivă. În caz contrar, ea se desprinde din constelaţia axiologică şi se pierde din repertoriul obiectelor care au o semnificaţie pentru om.

Deci, opera poetică este confruntată cu preferinţele şi opţiunile subiectului receptor, aşa cum acestea s-au format într-o experienţă axiologică mult mai vastă, experienţă în care subiectul şi-a asumat o tradiţie, în care a negat şi a acceptat, în care s-a supus unor exigenţe transmise sau s-a răzvrătit împotriva lor, contribuind astfel la rafinarea acelui simţ uman care reflectă valoarea.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul III
CRITICA LITERARĂ CA FORMĂ A RECEPTĂRII

§ 1. RECEPTAREA CRITICĂ A LITERATURII

Receptarea poetică, ca relație valorică conștientă de sine, își găsește expresia în activitatea de critică literară, căreia îi consacrăm ultimul capitol al acestei lucrări. Ideea de a trata critica literară ca o formă a receptării ne-a fost inspirată de lucrările de teorie a criticii literare ale lui Savin Bratu [36], [37], [38], [39].

Critica literară este definită ca *„receptare scrisă* (în opoziție cu aceea inexprimată a lecturii obișnuite și cu aceea neînregistrabilă a lecturii rămase la o expresie orală) *a literaturii ca totalitate dinamică*. (. . .) Cu alte cuvinte, critica literară urmărește, cu conștiința constanței, variabilele unei transformări continue și forța lor restructurantă (în opoziție cu teoria literaturii, care urmărește ce se păstrează în ciuda schimbărilor)" [38/15]. Teoria literaturii vizează descrierea sistemului, critica și istoria literară, procesul, teoria literaturii, constantele, critica și istoria literară, variabilele.

Critica literară, ca formă a receptării, este deci definită în opoziție cu teoria literaturii, formă a activității cognitive, și alături de istoria literaturii, „produsul activității structurante a criticii literare aplicate la totalitatea procesului de funcționare a literaturii" [38/15].

Scanned with OKEN Scanner

Receptarea poetică este o reflectare axiologică a obiectului (opera), el însuși rezultat al unei reflectări artistice a realității. O reflectare axiologică permite și *impune chiar* o restructurare a obiectului din perspectivă subiectivă. De aceea, „Semiotica autentică a criticii literare sesizează acest sistem al sistemelor de semne marcate de conștiința reflectoare și creatoare (restructurantă) a lectorului iar această conștiință e multiplu ideologică în raport cu aceea a scriitorului: ea este neapărat o conștiință ce își asumă un program prin prisma căruia judecă programul la rîndul lui asumat de lectorul care a «reflectat» opera literară (aceasta fiind și ea în conformitate sau în opoziție cu intenționalitatea autorului, o reflectare și o structurare determinate ideologic)" [36]. Critica literară nu este pur și simplu o receptare genuină, ci o receptare care se face din perspectiva unei ideologii declarate, cu ajutorul unei metodologii și conform unui program pe care criticul și-l asumă. Ideologia, metodologia, programul sînt implicate în receptarea operei, care rămîne, însă, *obiectul principal* al proiectului critic.

De aceea, criteriul de clasificare a direcțiilor criticii în *Premise pentru o teorie a criticii literare* [36] vizează calitățile obiectului așa cum acestea apar în funcționalitatea lor poetică. O astfel de clasificare se întîlnește cu problematica primului capitol al lucrării, unde poeticitatea unui mesaj a fost definită ca modificare, în grade diferite, dar concomitentă, a tuturor funcțiilor pe care semnul verbal le îndeplinește în alte tipuri de mesaje, iar receptarea ca sumă a efectelor pe care aceste modificări le produce asupra subiectului.

Critica literară poate urmări, cu predilecție, efectele produse de modificarea unei funcții sau a alteia, astfel încît se poate vorbi de o critică a funcției expresive, a funcției referențiale, poetice etc.

Critica funcției expresive [36/§ 7] vizează emițătorul mesajului poetic, deci autorul. Emițătorul poate fi privit ca un

Scanned with OKEN Scanner

moment distinct al lanțului comunicativ sau ca un element integrat mesajului însuși. În primul caz, obiectul criticii este fie *autorul* ca biografie, personalitate, ideologie, psihologie individuală sau colectivă, regăsite în operă, fie *o cauză* de natură socială sau psihologică. Tot din acest tip face parte și critica genetică, a izvoarelor biografice sau livrești. În toate aceste situații, deși se urmărește, de fapt, o explicație deterministă, cauza, căutată la nivelul emiterii mesajului, rămîne exterioară mesajului însuși, ca efect. În cel de-al doilea caz, critica funcției expresive vizează emițătorul integrat operei, iar demersul critic pornește de la operă ca expresie poetică. Emițătorul este un *eu profund*, pe care criticul îl descoperă prin intuiție și îl probează printr-o minuțioasă hermeneutică a expresiei. Așa proceda cîndva eruditul L. Spitzer, așa procedează acum subtilul J. P. Richard.

Descoperirea instanței emisive ca un *eu profund*, pulverizat în toate articulațiile expresiei poetice, se realizează printr-o atitudine de identificare a criticului cu „principiul creator al operei" [36/§ 8]. Această atitudine în critică a fost aproximată printr-un întreg lanț de expresii cvasisinonimice: *cosimțire, conformitate, conformare, colaborare, contopire, convergență, concurență, concordanță, confluență, confuziune, congruență, consonanță, coincidență, comuniune, compasiune, complicitate, configurare*, toate în sensul germ. *Einfühlung* (fr. *empathie* sau *interpathie*). Identificarea este condiția intuirii eului profund, intuiție ce urmează însă a fi verificată rațional, căci dacă „Intuiția se afirmă drept cunoaștere *i-mediată* a «adevărului», fără medierea rațiunii și a procedeelor ei", adevărul obiectiv, descoperit irațional, „nu poate fi confirmat printr-o verificare care se slujește de instrumente și operații raționale . . ., intuiția poate constitui doar *un moment al identificării active*. Datele „intuite" sînt verificate riguros și înscrise în registrul datelor *obiective*, cu care, de aici înainte,

Scanned with OKEN Scanner

urmează să lucreze criticul ca om de știință. Intuiția joacă rolul de *ipoteză verificabilă*" [36/§ 8].

Față de critica de identificare, care se atașează intuiționismului, exigent în privința obiectivității, critica impresionistă se subordonează, însă, solipsismului. Impresionismul declară subiectivitatea absolută a demersului critic, arbitrarietatea totală față de obiectul artistic, considerat simplu stimul al unei activități, la rîndul ei, creatoare.

La celălalt pol al lanțului comunicativ, în poziție simetrică cu emițătorul, se află destinatarul mesajului poetic sau receptorul, iar critica literară este o formă a receptării. Critica este însă o receptare *conștientă de sine*, o receptare care se *autoreflectă*. De aceea, nu este de mirare că obiectul criticii poate fi receptarea însăși.

Critica „funcției conative" este o critică pragmatică sau afectivă. Ea urmărește efectele, morale și afective, pe care opera literară le produce asupra destinatarului său și este fie „judecătorească", de educare a publicului, fie o sociologie privind circulația și consumul operelor.

Alte două funcții simetrice — precum funcția expresivă și cea conativă — sînt funcțiile referențială și de autovizare sau, printr-o opoziție devenită demult depășită, funcția „conținutului" vs. funcția „formei".

O critică a „funcției referențiale" ar trebui să urmărească (cf. cap. I al acestei lucrări) felul în care apare referentul în opera poetică, distanța față de referentul convențional și modul în care se construiește universul referențial imaginar și simbolic.

De cele mai multe ori, critica „funcției referențiale" apare însă sub forma degradată a criticii conținutistice, substanțialiste, care vizează universul real transpus în operă [36/§ 9].

În schimb, critica „funcției poetice" [36/§ 11] vizează organizarea formală a operei. Obiectul unei astfel de critici este „opera literară în individualitatea ei ireductibilă" [6/§ 12],

Scanned with OKEN Scanner

iar finalitatea criticii — *judecata de valoare*, direct corelată cu unicitatea operei. Critica „funcției poetice" apelează la metode lingvistice, structuraliste, formale și descoperă originalitatea operei prin „solidaritatea dintre forma conținutului și forma expresiei", înțeleasă ca „solidaritate a unei viziuni personale asupra lumii cu expresia ei personală" [36/§ 12]. Tot aici poate fi inclusă și o critică a „funcției metalingvistice", care vizează particularitățile codului poetic, ale combinatoricii semnelor, particularități ce se convertesc de la sine într-o formă a conținutului.

În sfîrșit, funcția fatică, o funcție despre care am avut puține cuvinte de spus în primul capitol, devine pentru critica literară funcția ei primordială. Critica literară are, în primul rînd, ca finalitate menținerea contactului dintre emițător și destinatar, dintre autor și public. Ea este „canalul" sau „firul" care unește conștiința poetică producătoare de conștiința poetică receptoare, iar acest canal de transmisie este, la rîndul său, o conștiință poetică avizată, care se materializează într-o *operă critică*, într-o *nouă creație*, de sine-stătătoare.

Urmărind diferitele variante ale criticii literare, după cum vizează una sau alta dintre funcțiile mesajului poetic, s-a pus implicit în lumină deosebirea care există între o receptare genuină și o receptare critică. Critica literară nu este o receptare pasivă, ci una activă, de explicitare, de *„justificare a judecății de valoare* prin analiză" [36/§ 13].

Critica literară este o activitate axiologică, o conștientizare a actului receptor, realizată, pe de o parte, *ideologic*, iar, pe de altă parte, *metodologic*. Într-o exprimare exemplară, G. Călinescu spunea: „Critica înseamnă într-un cuvînt valorificarea în virtutea legilor individuale de creație ale spiritului. Fiind activitate practică și nu teoretică, este artă, fiind autoconștiință creatoare, este tehnică" [53/191].

Scanned with OKEN Scanner

§ 2. PARADOXUL CRITICII LITERARE

Caracterizarea criticii literare ca formă a receptării poetice explică de la sine caracterul ei subiectiv. I. Ianoși consideră critica „un memento" al disciplinelor esteticii: le aduce aminte că trebuie să rămînă subiective [153/16]. Și este necesar acest „memento", deoarece aspirația spre rigoare și precizie, atît de dominantă în secolul nostru, a apărut și în acele discipline ale spiritului unde există o identitate, fie și parțială, a obiectului cu subiectul.

Este adevărat că spre deosebire de actul receptării genuine sau de actul valoric individual, actul critic este, în același timp, act individual de receptare și conștiință reflectantă, act valoric individual și conștiință axiologică. De aceea, criticul nu se lasă pur și simplu „sedus" de obiectul său, ci reflectă relația pe care o stabilește cu obiectul și relația acestei relații cu altele similare într-un context axiologic.

Ca orice activitate axiologică, critica literară se supune paradoxului kantian al judecății de gust, pe care îl regăsim, în cazul criticii, sub forma unei dihotomii mult discutate în dezbaterile ultimelor decenii: subiectiv/obiectiv, artă/știință, limbaj al obiectului/metalimbaj.

Iluzia obiectivității totale a criticii provine din abordarea științifică a uneia dintre componentele relației valorice: obiectul, contextul axiologic sau chiar subiectul. Depășind etapa normativistă și pozitivistă, ideea obiectivității criticii literare s-a impus odată cu preluarea din disciplinele corelative științei literaturii: psihologia, sociologia, lingvistica, fenomenologia, semiotica etc. a unor metodologii mai mult sau mai puțin riguroase. De asemenea, tendința de scientizare a criticii literare s-a produs ca reacție la o atitudine extremă, teoretizată în primele decenii ale secolului nostru sub numele de impresionism.

Scanned with OKEN Scanner

Impresionismul în critică se confundă cu primul termen al dihotomiei subiect/obiect. Aparent, critica impresionistă exprimă în limbajul obiectului, sub forma unei recreații artistice, subiectivitatea absolută a criticului.

Celălalt pol al dihotomiei exprimă tendința abordării științifice a operei cu ajutorul unui metalimbaj, în vederea obținerii obiectivității.

Dar și într-un caz și în celălalt, ambii termeni ai paradoxului se regăsesc deopotrivă: impresionismul cel mai pur se supune unei exigențe de generalitate, după cum o critică literară care se folosește de metode riguroase rămîne, în esența sa, un proiect subiectiv.

Rezervăm o discuție mai amplă asupra paradoxului criticii literare după ce vom prezenta pe scurt aceste atitudini extreme: *impresionismul* și *lectura teoretică a textului poetic.*

§ 3. IMPRESIONISMUL — ATITUDINEA SUBIECTIVĂ ÎN CRITICĂ

Impresionismul în critică a fost teoretizat la începutul secolului de A. France și J. Lemaître. Critica obiectivă este cea mai înșelătoare iluzie, spunea A. France. Noi sîntem închiși în propria noastră persoană ca într-o închisoare eternă și nu putem vorbi decît despre noi înșine ori de cîte ori nu avem tăria să tăcem [108 I/IV]. Numărul variantelor unei opere literare coincide cu numărul cititorilor ei. Critica literară nu are ca matematica un fel de adevăr superior acceptat de toată lumea, deoarece nu poate să înăbușe sensibilul. În cunoașterea operelor lipsesc principiile. Un poem nu se va lăsa niciodată supus științei, căci lucrurile care ne ating cel mai mult și ne par cele mai frumoase rămîn totdeauna pentru noi vagi și misterioase. Criticul poate „să ia tonul familiar al cozeriei și pasul lejer al plimbării; să se oprească unde îi

Scanned with OKEN Scanner

place și să facă uneori confidențe; să urmeze gusturile și fanteziile sale și, de asemenea, capriciul său, cu condiția de a fi totdeauna adevărat, sincer și binevoitor; să nu știe tot și să nu explice tot; să creadă în iremediabila diversitate a opiniilor și a sentimentelor" [108 III/XIX]. „Criticul bun este acela care povestește aventurile sufletului său în mijlocul capodoperelor" [108 I/II].

Critica literară nu se poate constitui într-un corpus de principii, căci ea nu poate defini decît impresia pe care o face asupra noastră la un moment dat o operă de artă, spune J. Lemaître. „Operele defilează în fața oglinzii spiritului nostru, dar cum defilarea este lungă, oglinda se modifică între timp și cînd din întîmplare, aceeași operă revine, ea nu va mai proiecta aceeași imagine" [199 I/84].

În țara noastră, teoreticianul impresionismului a fost Eugen Lovinescu. Esteticul nu este o noțiune universală, ci expresia unei plăceri variabile, individuale [211 VI/8]. Frumosul este pulverizat într-o gamă de nuanțe dictate de capacitatea estetică și e în funcție de o dispoziție înnăscută de gust, susceptibilă de a evolua și de a se rafina [211 VI/23]. De aceea nu se poate constitui o estetică științifică a frumosului privit în universalitatea lui, ci numai o istorie a variațiilor sentimentului estetic [211 VI/8]. Frumosul nu poate fi studiat în imobilitatea lui absolută, ci numai în mobilitatea lui istorică [211 VI/26].

Aceste cîteva citate sînt suficiente pentru a contura doctrina estetică a impresionismului. Subiectul receptor conferă operei valoare într-un adevărat proces de creație. Subiectul este elementul dinamic în raport cu opera, simplu stimul al reacțiilor sale creatoare.

Critica impresionistă a cunoscut precizie doctrinală prin A. France și J. Lemaître, dar ea nu s-a epuizat odată cu acest moment. Impresionismul a continuat să fie profesat de critici și scriitori de mare cultură și rafinament, distingîndu-se prin

Scanned with OKEN Scanner

finețea și subtilitatea aprecierilor, care, în ciuda principiilor de relativitate subiectivă afișate, s-au impus ca modele de critică viabilă. Marii critici impresioniști sînt intuiționiști profunzi, care posedă facultatea de recunoaștere spontană a valorilor autentice.

Dintre cei trei termeni ai relației valorice: obiectul, subiectul și contextul axiologic, atenția cade asupra subiectului, asupra cutiei de rezonanță, acordată însă de marea experiență axiologică a criticului.

Atitudinea impresionistă în critică se apropie de soluția subiectivistă dată paradoxului kantian al judecății de gust. Subiectul este recunoscut ca adevăratul creator al valorii, ca element principal al relației axiologice. În cazul criticii impresioniste, ca în cazul oricărei critici autentice, criticul nu poate fi însă un subiect inocent, el este un subiect saturat de cultură poetică, care se raportează pe sine la obiect, dar integrează și obiectul într-o vastă rețea de relații valorice. Subiectivitatea criticii impresioniste este o iluzie la fel de mare ca și aceea a obiectivității criticii științifice. Atît timp cît critica literară rămîne expresia conștientă a unei relații valorice pe care subiectul critic o stabilește cu opera poetică, ea nu-și pierde caracterul reflexiv, chiar dacă criticul este mai atent la sine ca subiect decît la obiect, și nu-și poate pierde nici caracterul subiectiv, chiar dacă este mai atent la obiect decît la sine. Obiectivitatea prin subiectivitate a criticii se regăsește în toate formele sale.

§ 4. LECTURA TEORETICĂ A TEXTULUI — ATITUDINEA OBIECTIVĂ ÎN CRITICĂ

Paradoxul criticii literare generează o serie întreagă de alte exprimări paradoxale atunci cînd încercăm să definim diferitele ei forme. Așa cum mai înainte am vorbit despre „obiec-

Scanned with OKEN Scanner

tivitatea" impresionismului, asigurată de o intuiție poetică sigură, rezultat al experienței axiologice a criticului, acum vom vorbi despre o receptare „teoretică" a operei. Într-adevăr, pare contradictoriu să alăturăm acești doi termeni, dintre care unul desemnează o reflectare a obiectului din perspectiva subiectivă, iar celălalt o atitudine obiectivă, de înlăturare a tot ceea ce poate să însemne subiectivitate.

Totuși, critica ultimelor decenii a dat marea bătălie a obiectivității. Rezultatul nu a fost, desigur, obținerea ei, ci, mai curînd, redefinirea statutului criticii literare ca activitate spirituală sui-generis.

Noile mișcări critice — *New Criticism*-ul, *Formalismul rus și ceh*, *Noul formalism organic american*, *La Nouvelle Critique*— au toate ca aspirație obiectivitatea (v. [242]). Celebrele manifeste ale New Criticism-ului american, *The Intentional Fallacy* și *The Affective Fallacy* [371/3—21; 21—41] exprimau tendința noilor curente de a izola opera poetică de toate legăturile ei subiective, care primejduiau obiectivitatea, indiferent dacă acestea veneau din partea creatorului (eroarea intenționalității) sau din partea receptorului (eroarea afectivității).

Mirajul obiectivității însoțește marile direcții și marile opere critice contemporane. Matematica, care rînd pe rînd a conferit titlul de știință diferitelor discipline de studiu al naturii, în măsura în care acestea au apelat la cadrul ei conceptual formalizat, a devenit un ideal chiar și pentru critica literară. Iată una dintre cele mai autorizate, și nu singulare, păreri ale criticii actuale: „Critica literară se găsește, încă, după părerea mea, în acel studiu de inducție naivă specific științei primitive. Ea nu a reușit pînă în prezent să privească obiectele studiului său, respectiv marile opere literare, drept fenomene explicabile prin intermediul unui cadru conceptual propriu. Ele mai sînt considerate și acum ca aparținînd, într-o oarecare măsură, cadrului sau structurii criticii în sine.

Scanned with OKEN Scanner

Aș îndrăzni să afirm că a sosit momentul ca și în acest domeniu să se realizeze saltul menționat, capabil să ridice critica pe o treaptă superioară, de unde ea să poată întrezări elementele componente sau ordonatoare ale cadrului său conceptual" [113/18]. „. . . așa cum în matematică trebuie să ajungem de la trei mere la cifra trei și de la un cîmp pătrat la figura geometrică de pătrat, la fel în lectura unui roman trebuie să ajungem de la conceperea literaturii ca reflectare a vieții la conceperea ei ca limbaj autonom. Și literatura recurge la posibilități ipotetice și deși ea este, asemenea matematicii mereu folositoare — cuvînt ce relevă legătura ei continuă cu tărîmul experienței comune — literatura pură posedă, asemenea matematicii pure, un sens propriu" [113/447].

Aspirația spre obiectivitate a criticii nu s-a putut însă concretiza, cel puțin pînă în prezent, decît prin adoptarea unui aparat metodologic riguros, împrumutat de la diferite alte discipline, motiv pentru care în locul unei unități a criticii, pe care ar asigura-o un „cadru conceptual", se constată o extraordinară diversificare a direcțiilor criticii, așa cum o atestă, de exemplu, dialogul de la Cerisy la-Salle din 1966 [293], unde, sub genericul de colocviu al Noii critici franceze, se află o derutantă confruntare de opinii și direcții critice diferite.

Tipologia lui R. Wellek din *Direcții ale criticii în secolul al XX-lea* [366/353—375], unde enumeră șase tipuri de critică literară — marxistă, psihanalitică, lingvistică și stilistică, formalist-organicistă, mitică și existențialistă — este mai mult decît schematică. Ea reflectă totuși un principiu: atașarea fiecărei direcții critice la o ideologie și adoptarea unei metode de studiu. Se înțelege că perspectiva este mereu alta: lingvistică, psihologică, sociologică, existențială etc., după metodologia pe care criticul o adoptă. Fiecare perspectivă asimilează obiectul literar disciplinei respective și îl tratează ca atare.

Scanned with OKEN Scanner

Opera literară poate să intre în atenția cercetătorului în două moduri diferite: fie ca element al unei mulțimi în vederea abstragerii generalului, regăsit în fiecare dintre constituenții ei, fie ca variabilă a acestei mulțimi. În primul caz, cercetătorul vizează o teorie a literaturii și, în funcție de metodologia adoptată, aceasta va fi fenomenologică, semiologică, existențialistă, sociologică, psihanalitică, semantică, informațională etc. Fiecare metodologie conduce la o teorie literară, care se fundamentează pe conceptele disciplinei respective și care adoptă un metalimbaj adecvat: fenomenologic, semiologic, existențialist etc.

Din perspectiva unei teorii literare astfel constituite, se poate apoi „citi" oricare dintre elementele mulțimii. În acest al doilea caz, nu mai este vizată teoria, constituită deja, ci opera ca variabilă a mulțimii. Acest gen de lectură o vom numi *lectură teoretică a operei;* lectură, deoarece nu este o activitate cognitivă logică, dar *teoretică*, deoarece relația, în esență subiectivă pe care criticul o stabilește cu opera, este „reflectată" din perspectiva unei teorii, la care criticul consimte și cu ajutorul unor metode adecvate ei. Se poate astfel realiza o lectură fenomenologică, o lectură existențialistă, o lectură psihanalitică, o lectură sociologică, o lectură semiologică, o lectură lingvistică sau chiar matematică a operei. Și este posibilă o atît de mare diversitate a tipurilor de lectură, deoarece opera literară ca „discurs al omului despre om adresat oamenilor" [88/52] poate beneficia de cuceririle științifice ale tuturor disciplinelor care privesc omul ca psihologie, ca existență, ca om social și al tuturor disciplinelor care privesc modalitățile lui de comunicare, dintre care cea lingvistică interesează în mod special forma de exprimare artistică literară. De aceea, astăzi, fiecare dintre disciplinele și metodele de studiu umaniste poate oferi un model de lectură teoretică a operei literare.

Scanned with OKEN Scanner

În continuare, vom prezenta, doar ca ilustrare, cîteva lecturi teoretice ale unora dintre poeziile lui Mallarmé, versuri „citite" în toate „sensurile", pe care le-au oferit metodologiile moderne de critică și analiză a textului.

§ 5. TIPURI DE LECTURI TEORETICE

Vom urmări trei lecturi ale poeziei lui Mallarmé: fenomenologică, psihanalitică și semanalitică. De fiecare dată vom prezenta, mai întîi, metoda adoptată de către critic și, apoi, felul în care aceasta se subordonează unei perspective subiective, devenind astfel nu numai un mijloc de cunoaștere științifică, ci și un mod de receptare a poeziei.

5.1. Lectura fenomenologică

A vorbi de o metodă fenomenologică de analiză a textului poetic pare o contradicție în termeni dacă ținem seama că fenomenologia s-a născut din exigența de a depăși lumea fenomenală, pentru a ajunge la lumea esențelor pure, a *Eidos*-ului. Fenomenologia servește unui demers cognitiv, iar întemeietorul ei, matematicianul Edmund Husserl, a vizat o „teorie a formelor de teorii posibile", „teoria multiplicității", treapta cea mai înaltă a logicii formale.

În analiza minuțioasă pe care o face proceselor conștiinței cunoscătoare, în trecerea de la aspectul fenomenal al lucrurilor la intuirea esențelor, a *obiectivității absolute*, își găsește însă locul și explicația activității evaluative. Dealtfel, Husserl este printre primii filozofi care și-au pus problema constituirii unei axiologii formale.

Raportată la diferitele soluții axiologice care s-au dat paradoxului kantian al judecății de gust, fenomenologia

Scanned with OKEN Scanner

husserliană se înscrie în fundamentarea aprioristă a domeniului valorilor. Nu numai în logică, ci și în axiologie, Husserl respinge orice explicație psihologică sau senzualistă, empirică, a proceselor conștiinței. Chiar dacă în axiologie nu se poate ajunge la etapa noematică a cunoașterii, se poate vorbi și în sfera valorilor de o „obiectivitate" care se fundamentează la nivel noetic, la nivelul *obiectelor intenționale*.

Obiectul intențional este conceput de Husserl în sensul distincției făcute încă de Leibniz și apoi, mai tîrziu, de către Brentano, între lucru și imaginea sa mentală. Pe planul conștiinței, perceperea unui lucru nu este haotică, ci este dirijată într-un anumit sens, are o anumită direcție. Reluînd această distincție, Husserl explică obiectul intențional nu ca obiect psihologic, ci ca obiect aprioric: „Trebuie atrasă atenția că nu este problema aici de o relație între un eveniment psihologic oarecare, pe care îl vom numi trăit, și un altul existînd real în natură cu numele de obiect — sau de o legătură psihologică care se va produce între unul și altul în realitatea obiectivă. Ceea ce este în joc sînt, dimpotrivă, trăirile considerate pur și simplu în funcție de esența lor, esențe pure, ceea ce este inclus « a priori » în esență, conform unui raport de necesitate necondiționată" [149/116].

A trece de la perceperea unui lucru la obiectul intențional înseamnă, mai întîi, a trece de la trăiri actuale la altele inactuale, formate din amintiri, din imagini libere și reprezentări obscure, pentru ca apoi acestea să fie orientate spontan de o *intenție* „dată" conștiinței subiectului cunoscător. O nouă conștiință „ocupă o poziție" față de prima, ceea ce produce o separare între lucru și obiectul intențional, între „a observa" și „a avea sub privirea spiritului". Această privire mentală „orientează" sau „dă sens" activității spiritului. Astfel, „Cînd eu sînt orientat spre un lucru pentru a-l evalua, este fără îndoială implicat că eu sesizez lucrul, dar acesta nu este

Scanned with OKEN Scanner

lucru simplu, ci lucrul evaluat sau valoarea . . . care este corelatul intenţional complet al actului de evaluare" [149/120]. Deci, o trăire psihologică oarecare este *intenţională* numai dacă ea devine „conştiinţa" lucrului perceput într-o direcţie sau într-un sens dat conştiinţei în mod aprioric.

Nivelul noetic al momentelor intenţionale sau al noeselor este nivelul axiologic al activităţii spiritului şi are drept corelat obiectul intenţional, care conferă obiectivitate trăirilor individuale. Se înţelege că axiologia — şi în particular estetica — nu se poate fundamenta obiectiv decît la nivel noetic, la nivelul obiectelor intenţionale.

Noesele de ordin superior, considerate în integralitatea lor, formează *fondul noematic*, al cărui nucleu central se impune, de asemenea, aprioric. Acest nucleu este *noema*, *obiectivitatea pură* sau *obiectivitatea ca atare*, nivelul deductiv al cunoaşterii, ale cărui adevăruri sînt *logico-apofantice*, sînt adevărurile *teoretice*, *doxologice*, sau pur şi simplu, *Evidenţa*, în timp ce adevărurile nivelului *noetic* trec în forma *expresiei* şi sînt adevăruri *axiologice* şi *practice*. Deci nivelul noematic ar corespunde raţiunii pure şi Ideii kantiene iar nivelul noetic, puterii de judecare şi raţiunii practice.

Metoda reducţiei fenomenologice, devenită clasică, constă în îndepărtarea succesivă a aspectelor senzoriale ale lucrurilor (nivelul hiletic), a momentelor intenţionale ale conştiinţei (nivelul noetic), pentru atingerea obiectivităţii pure (nivelul noematic). „Suspendarea fenomenologică" constă în eliminarea succesivă a realităţii empirice, precum şi a eului empiric, pînă la „curăţirea cîmpului conştiinţei transcendentale".

Pornind de la categoriile filozofiei husserliene şi de la metoda reducţiei fenomenologice, s-a constituit, tot la începutul secolului, o *estetică fenomenologică*. Desigur că estetica fenomenologică nu duce pînă la capăt hermeneutica, deoarece prin natura obiectului său rămîne la nivel noetic, la nivelul

Scanned with OKEN Scanner

obiectelor intenționale, fără să poată ajunge la nivelul noematic, al obiectivității pure.

O temă comună întregii estetici fenomenologice este distincția dintre opera de artă ca apariție sensibilă, ca *lucru*, și opera de artă ca *obiect estetic*. Această idee apare de la primii reprezentanți și traversează întreaga gîndire estetică fenomenologică. Obiectul estetic nu este opera concretă care trăiește în percepția subiectului receptor, ci un *sens* care dirijează toate momentele percepției.

Un model de analiză fenomenologică, urmînd toate subtilitățile hermeneuticii husserliene, este *Estetica* lui N. Hartmann, apărută postum, în 1953. Caracteristica ontologică a obiectului estetic este, după Hartmann, alcătuirea unitară, mai întîi a două planuri: planul real, sensibil, perceptibil, și un plan al aparenței — pe care, din motive de degradare a termenului, preferă să-l numească *de apariție* —, apoi unitatea pluralității straturilor planului de apariție, care dă bogăția și adîncimea obiectului estetic. La această alcătuire biplană se adaugă subiectul receptor, căci raportul de apariție subzistă numai „*pentru*" un spirit care realizează actul contemplării. O astfel de alcătuire pare un nonsens ontic, deoarece, în cazul de față, idealitatea nu neagă sensibilul, ci, dimpotrivă, aspectul perceptibil face parte din însuși obiectul estetic.

Raportul de apariție este, în concepția lui Hartmann, o noesă care se raportează la obiectul intențional: „E adevărat, el (faptul apariției) este cu totul „obiect", dar numai intențional, adică un obiect care se reduce la faptul de a fi obiect, așadar nu are, ca obiectul cunoașterii, o ființă supraobiectivă" [142/90]. Ca orice obiect intențional, obiectul estetic este „dat" intuiției subiectului receptor, iar în cazul operei de artă, el este obiect valoric. Valoarea există numai pentru subiectul care intuiește. De aceea, spre deosebire de alte creații valorice, receptarea artistică, „resimțirea estetică a valorii",

Scanned with OKEN Scanner

este totodată constitutivă pentru valoare, face parte din însăși structura ei. Deci, conchide Hartmann, în problema ființării obiectului estetic este o eroare să se considere„ că acesta ar avea o ființă de-sine-stătătoare, independentă de subiect (o ființare în sine)" [142/93].

În același timp, natura dublă a obiectului estetic se explică prin caracterul său de spirit obiectivat, ceea ce înseamnă, pe de o parte, că un conținut spiritual nu se poate manifesta decît într-o materie sensibilă, iar pe de altă parte, că materia sensibilă modelată de spirit nu poate exista în afara unei conștiințe intuitive receptoare. Planul sensibil subzistă prin însăși modelarea lui materială, în timp ce planul de apariție subzistă numai pentru un spirit care prin receptare devine reproductiv.

Metoda îndepărtării succesive a diferitelor straturi ca reducție fenomenologică l-a condus, deci, pe autor la sesizarea specificului obiectului estetic. Obiectul estetic este o valoare a *derealizării*, o valoare care, pornind de la materialitatea planului sensibil, îl neagă în succesiunea straturilor de adîncime. Valoarea estetică este doar „captivă în ceva real", căci domeniul posibilului pe care îl creează, negarea oricărui lanț cauzal real, produce ceea ce Hartmann a numit „derealizarea" sau „idealizarea" materiei perceptibile. Pe de altă parte, derealizarea nu are sens decît pentru un subiect care intuiește; de aceea, valorile estetice nu *ființează în sine*, ci numai *pentru subiect*.

Analiza făcută de N. Hartmann obiectului estetic prin metoda fenomenologică este de o mare adîncime. Ea se subordonează însă concepției aprioriste în problema universalității valorilor, cum am văzut deja în discuția despre soluțiile axiologice la paradoxul kantian al judecății de gust. Aceasta este în concordanță cu propria concepție a lui Husserl, pentru care obiectivitatea este *apriorică*, iar calea de a ajunge la ea

Scanned with OKEN Scanner

este *intuiția*. De aceea îl putem înscrie pe Hartmann atît de exact pe firul fenomenologiei husserliene.

Dacă *Estetica* lui N. Hartmann ilustrează metoda fenomenologică în toată complexitatea ei, elemente ale acestei metode se regăsesc la mulți esteticieni, chiar dacă sînt subordonate altor principii și concepții filozofice.

Astfel, Morpurgo-Tagliabue [251/445—447] descoperă în estetica lui S. C. Pepper [284], [285], [286]; (v. și [368]) o fenomenologie deghizată de o concepție empirică și pragmatică. Pepper operează o distincție fenomenologică între *obiectul de control*, structura fizică a operei, *obiectul perceptiv*, opera de artă percepută, și *obiectul critic*, care este o sinteză operată de spirit prin „abilitatea de a actualiza experiența estetică" și prin „dispoziția activă" a percepției.

De asemenea, și în opera unui estetician-matematician ca Max Bense [18] pot fi descoperite elemente de teorie fenomenologică, alături de altele, împrumutate din existențialism și semiotică. Mai ales volumul I al *Esteticii* sale este o analiză fenomenologică a obiectului estetic, cu concluzia că esența lui constă în *Mitrealität* (corealitate), în caracterul lui real, dar, în același timp, imaginar. Conceptul de *Mitrealität* reprezintă la Max Bense ideea comună întregii estetici fenomenologice, și anume, că frumosul artistic comportă această natură dublă și stranie, de a fi prin percepție prezent în simțurile noastre, dar, în același timp, de a nega materia, perceptibilul, senzorialul, printr-o dimensiune ireală.

La rîndul său, Morpurgo-Tagliabue [251] se consideră printre esteticienii fenomenologi prin distincția care o face între *figură*, materia perceptibilă organizată formal, și *imagine*, selecția intenționată a materiei perceptibile, realizată după un criteriu stilistic. Momentul perceptiv, sensibil, este numit *estetic*, iar momentul imaginativ, „transpoziția în amintire sau în idee", este numit *poetic*. Coincidența acestor

Scanned with OKEN Scanner

două momente este opera de artă. Imaginația fără momentul figurativ este doar psihologică sau culturală, după cum figurativul fără imaginație este tehnică pură. Imaginea este o „apariție" (ca la Hartmann) sau o „reprezentare" cu punct de pornire în percepție. Figurile iconice (pictura) conduc la *reprezentări eidetice*, figurile simbolice (literatura) conduc la *concepte eidetice*, figurile psihosomatice (muzica) conduc la *emoții eidetice*. Numai împreună figurarea și imaginarea, aspecte separate doar de analiza fenomenologică, formează obiectul estetic. „Dacă figurarea este intrinsecă operei și intranzitivă, imaginea este tranzitivă, căci se caracterizează prin posibilitatea sa de evaziune extraestetică, adică prin capacitatea sa . . . de a se prelungi în vis, de a se cristaliza în cultură, de a trăi în viața noastră morală" [251/457].

Esteticienii care s-au ocupat în mod special de literatură au pornit de la concepția semantică a lui Husserl. Acesta dezvoltase încă din *Logische Untersuchungen* [150] o teorie omogenă a semnificației ca entitate ideală, care se manifestă însă în actele intenționale. Semnificația poate fi corelată cu actele intenționale, deoarece este înțeleasă ca o proprietate a gîndirii ce se manifestă în anumite trăiri ale înțelegerii cuvintelor. Interesul său se îndreaptă spre semnificația expresiilor matematice, într-adevăr, supraindividuală și anistorică. Expresia *rest pătratic* are aceeași semnificație, indiferent de trăirile psihice individuale. Asemenea semnificații, care sînt *semnificații logice* sau *adevăruri absolute*, formează o clasă de obiecte generice, a căror expresie este cu totul accidentală.

În cazul operei literare constituirea semnificației este cu mult mai complexă. Cu toate acestea, pentru R. Ingarden [160], ea trebuie să conducă, de asemenea, la un obiect ideal, la o obiectivitate absolută, deci la un nucleu noematic. În analiza sistematică pe care o face operei literare, el distinge patru straturi sau niveluri succesive și corelative: 1) stratul

Scanned with OKEN Scanner

sonor, material, 2) stratul semnificațiilor unităților verbale; 3) stratul obiectelor reprezentate și al consecințelor imaginative și 4) semnificațiile generale (ideale) la care ajunge stratul imaginar (al obiectelor reprezentate). Nivelul obiectelor reprezentate și dezvoltările imaginare formează obiectul intențional, iar semnificațiile generale (ideale) constituie nucleul noematic al operei.

În teoria sa, Ingarden face loc și subiectului receptor, care realizează experiența estetică, căci opera ca atare are o structură indeterminată, împlinită efectiv numai într-un act al conștiinței receptoare.

R. Ingarden a folosit metoda reducției fenomenologice, cu toate etapele sale, pînă la descoperirea fondului noematic, tratînd astfel obiectul estetic ca un obiect gnoseologic și nu ca un obiect axiologic. Dar, Husserl însuși a arătat că în axiologie nu se poate atinge nivelul noematic, obiectivitatea pură, și că obiectivitatea valorilor nu se poate întemeia decît la nivelul obiectelor intenționale.

Mai speculativă este analiza pe care o face imaginarului Sartre [313], deși interpretarea artei ca *activitate imaginatoare* este apropiată de cea a lui Ingarden. Sartre nu identifică obiectul estetic cu obiectul intențional dar afirmă că orice obiect imaginar este corelativ unui act sintetic, care cuprinde în structurile sale intenționalitatea. Orice imagine este pentru Sartre un analogon al unui obiect ideal, constituit printr-un act intențional. Dacă rezultatul unei opere științifice este o sferă obiectivă de semnificație, în cazul unei opere literare sfera de semnificație devine ireală, conștiința se îndreaptă asupra unor obiecte absente. Obiectul estetic este în concepția lui Sartre imaginarul, iar imaginarul este, la rîndul său, un ireal, obținut printr-un act intențional, ceea ce înseamnă neantizarea obiectului.

Tributară mai mult lui Merleau-Ponty și lui Sartre decît lui Husserl este analiza pe care Mikel Dufrenne o face expe-

Scanned with OKEN Scanner

rienței estetice [92]. Fără să nege că obiectul estetic comportă un *în-sine*, M. Dufrenne condiționează obiectul estetic de conștiința receptoare. De aceea, Dufrenne, mai mult decît Ingarden, se apropie de natura reală, de *zvasisubiect*, a obiectului estetic. Pentru Dufrenne obiectul estetic este un obiect perceput, iar percepția se realizează la nivelul sensibilului, a imaginației și a sentimentului. Percepția este aceea care operează metamorfoza operei de artă în obiect estetic. Există la Dufrenne și ideea, exprimată destul de difuz, că obiectul estetic are un statut ambiguu, că el nu se constituie numai perceptiv, imaginativ și afectiv, ci se constituie, în același timp, ca o „realitate stranie", pe care percepția nu o epuizează și care face apel la cunoaștere. Obiectul estetic rămîne însă și pentru Dufrenne un obiect intențional, adică ceea ce subiectul vizează în experiența estetică. Obiectul intențional se constituie în conștiința receptoare grație unor facultăți apriorice. Pentru a explica aceasta, autorul face apel la Leibniz, Kant și la M. Scheler cînd este vorba de aprioriSmul afectiv. Astfel, obiectul estetic este trăit perceptiv de către subiect „în experiența ireductibilă a unui adevăr originar", cu totul diferită de operațiile care conduc la judecata conștientă.

Prin analiza fenomenologică a experienței estetice, M. Dufrenne a pus în evidență unul dintre aspectele esențiale ale obiectului estetic, acela că el nu se realizează decît printr-un raport subiectiv, constitutiv obiectului însuși. Experiența estetică se înscrie, într-un mod singular, în statutul ontic al operei, iar obiectul estetic este rezultatul acestei sinteze.

Am făcut o prezentare mai amplă a metodei fenomenologice și a modului în care a fost aplicată în estetică, deoarece fenomenologia „a devenit repertoriu al limbajului modern în majoritatea teoriilor contemporane și într-o mare parte a orientărilor critice din ultimele decenii" [36].

Scanned with OKEN Scanner

Se poate observa că în estetică, metoda fenomenologică este aplicată mai mult sau mai puțin fidel. (Pentru metoda fenomenologică v. și [161], [264], [265]). Rămîne ca o idee generală distincția pe care o astfel de estetică o operează între opera de artă ca obiect perceptibil și opera de artă ca obiect estetic, în sensul distincției preliminare, dar fundamentale, pe care Husserl o operează între *lucrul empiric (die Sache)* și *obiectul mental (das Objekt)*. După cum am văzut, concluzia la care ajung deopotrivă toți esteticienii fenomenologi este că obiectul estetic are un statut ambiguu: el trăiește în percepție datorită corpului său sensibil (plan al aparenței sau al apariției), dar, în același timp neagă perceptibilul printr-o dimensiune de adîncime (imaginarul, *Mitrealität* etc.), care se constituie numai *cu* și *prin* corpul sensibil al operei. În plus, obiectul estetic (spre deosebire de obiectul științific) cuprinde, printr-un act sintetic, conștiința receptoare; de aceea, obiectul estetic este considerat un obiect intențional, un obiect care nu poate atinge obiectivitatea pură (noema).

În afara acestei distincții fundamentale, estetica fenomenologică a împrumutat, de la caz la caz, într-o măsură mai mare sau mai mică conceptele filozofiei husserliene, etapele reducției fenomenologice, subordonîndu-le uneori unei concepții filozofice diferite de cea husserliană.

De la estetica fenomenologică la critica fenomenologică, metoda și-a pierdut și mai mult puritatea, greu de regăsit în forma ei clasică, ceea ce este explicabil atît timp cît critica rămîne critică, adică atît timp cît se îndreaptă spre o operă concretă și nu spre o operă generică, spre esențialitate.

Ce ar însemna o critică fenomenologică fidelă metodei husserliene? Ar însemna analiza minuțioasă a aspectelor fenomenale ale operei pentru intuirea esenței, în concepția lui Husserl *valoarea*, corelatul intențional al operei. Calea de a ajunge la esență în limitele axiologiei ca, dealtfel, în con-

Scanned with OKEN Scanner

cepția lui Husserl și în cele ale gnoseologiei, este intuiția, iar esența transcende opera ca atare. Deci metoda presupune, pe de o parte, o analiză „fizică" riguroasă a operei și un „salt" intuitiv spre esență = valoare, pregătit de această analiză. Adesea simpla analiză „fizică" a operei, mai ales pe straturi, este confundată cu o analiză fenomenologică, deși este doar faza ei pregătitoare.

Gestaltismul și apoi structuralismul au integrat în mare măsură metoda fenomenologică. Descoperirea unei configurații relaționale, a unei structuri, este însă doar o fază și nu punctul terminus al analizei. Dacă această structură este rezultatul analizei „fizice" a operei și nu intuirea obiectului intențional, a valorii, ea nu constituie o analiză fenomenologică pînă la capăt, de descoperire a esenței, în concepția lui Husserl transcendentală deopotrivă și operei dar și subiectului axiologic. Deci, un structuralism pur formal nu poate acoperi decît cel mult o porțiune a demersului fenomenologic. Pe de altă parte, un structuralism de tip psihologic, existențial sau sociologic caută o altă structură, psihică, existențială sau socială, corelată cu cea a operei, față de care se află într-un raport cauzal, analogic, omologic etc. Nici în acest caz, analiza nu este pînă la capăt fenomenologică, deoarece nu vizează valoarea, obiectul intențional, actul conștiinței corelat cu experiența artistică.

Dacă metoda fenomenologică este ușor detectabilă în toate articulațiile sale, în analizele estetice ca și în cele de teorie literară (de exemplu, monumentalele *Literaturwissenschaft* germane) nu același lucru se poate spune cu privire la critica literară. O mai mare fidelitate față de metodă păstrează doar acele analize care, pornind de la opere concrete, se îndreaptă spre anumite constante ale literalității, cum ar fi *liricul*, *epicul*, *dramaticul*, ca în cercetările lui Staiger.

În schimb, metoda fenomenologică s-a împletit cu alte ideologii și metode, oferind doar schema generală a herme-

neuticii husserliene. De aceea, este greu să găsim o operă de critică literară care să o ilustreze pe deplin. Fără să ne permitem generalizări pe un singur exemplu, să urmărim, totuși, mai îndeaproape modul în care este folosită metoda fenomenologică în critica literară, pornind de la cartea lui Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne* [112]. Deși fenomenologia se împletește și aici cu structuralismul (e drept, nu un structuralism de ultimă oră, ci mai curînd un gestaltism), metoda păstrează cîteva dintre etapele ei principale.

În analiza pe care o face operei lui Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Garcia Lorca, Valéry, Ungaretti, T. S. Eliot și Saint-John Perse, H. Friedrich vizează modernitatea liricii acestor mari poeți, care se caracterizează prin obscuritate, magie lexicală, disonanță, dramatism agresiv, fantezie dirijată de intelect, anularea realității și a ordinilor normale logice și afective, operarea cu forțele impulsionare ale limbajului, lipsa oricărei tradiții sau credințe, echivalarea poeziei cu reflecția asupra poeziei, neinteligibilitate, însingurare etc. Poezia modernilor, o poezie prin excelență intelectuală și ermetică, se pretează la o analiză a esențelor, la o hermeneutică orientată spre ceea ce este nerostit, ascuns cu grijă dincolo de obscuritatea cuvintelor.

Să urmărim mai îndeaproape modul în care H. Friedrich analizează pe unul dintre acești poeți, de exemplu, pe Mallarmé. Drept introducere în poezia dificilă a poetului, interpretează mai întîi, trei poeme: *Sainte*, *Eventail* și *Surgi de la Croupe*. Oferind pentru fiecare vers și pentru fiecare cuvînt mai multe variante interpretative, fiecare în parte la fel de prezumtivă, criticul încearcă să ajungă la cele cîteva coordonate fundamentale ale poeziei mallarméene.

Perceptibilul este o simplă aparență, asupra căreia dacă am întîrzia ar fi cea mai gravă eroare; el nu există decît pentru a ricoșa spre neobișnuit, spre o tulburătoare neliniște. Lucrurile sînt anulate senzorial și transformate în entități

Scanned with OKEN Scanner

absolute. Obscuritatea limbajului eliberează poezia de realitatea empirică și îi permite transcenderea acestei lumi într-o lume a idealității pure. Acestea sînt concluziile lui H. Friedrich la interpretarea celor trei poezii.

În continuare, atrăgînd în sfera interpretării întreaga operă a poetului, criticul desprinde cîteva constante ale poeziei mallarméene: dezumanizarea, neantul, exprimarea neexprimatului, tăcerea, imposibilul. Concomitent, H. Friedrich acordă o deosebită atenție mijloacelor folosite de Mallarmé, dintre care dominante sînt obscuritatea și sugestivitatea.

În urma acestei analize, criticul desprinde schema ontologică a poeziei mallarméene. Această schemă domină întreaga lirică de maturitate a poetului; fiecare poem devine actualizarea unui proces ontologic. Una dintre articulațiile acestei scheme este „dislocarea realului în absență", *derealizarea* materiei și apariția *idealității*. (Să ne amintim că și la N. Hartmann valoarea de derealizare era una dintre dimensiunile obiectului estetic). Derealizarea este obținută de poet prin disonanța (incongruența) dintre realitate și limbaj. Cuvîntul devine la Mallarmé „eșecul epifaniei absolute în limbaj", „misterul cîntării, ferind de perimare ideea ontologică" [112/111].

O altă articulație a schemei ontologice a creației lui Mallarmé, în corelație cu *derealizarea*, este *idealitatea pură*, înțeleasă platonic, și apoi neantul, „transcendența goală", concept ce devine frecvent în poezia sa începînd cu 1865. Problema existențială a poetului este însă raportul neant-limbaj. Puterea miraculoasă a limbajului distruge realitatea empirică și, deopotrivă, naște existența spirituală. Logosul devine actul pur al creației spirituale.

După ce H. Friedrich desprinde schema ontologică a poeziei mallarméene, din această perspectivă, interpretează

Scanned with OKEN Scanner

poezia *Ses purs ongles*, ca o confirmare a schemei ontologice și ca motiv pentru concluziile finale.

Dacă, forțînd puțin lucrurile, căutăm articulațiile metodei fenomenologice în analiza pe care H. Friedrich o întreprinde liricii moderne și, în particular, liricii lui Mallarmé, descoperim un demers care vizează esența liricii moderne pornind de la manifestarea sa în fenomenul poetic concret. Poezia modernă constituie pentru cercetător obiectul particular *(die Sache)* ce urmează a fi supus analizei. Poeziile sînt analizate minuțios pînă la descoperirea unor structuri, a unor forme recurente în opera aceluiași poet sau la diferiți poeți moderni. Dar analiza nu este pur și simplu o descriere a obiectului fizic, ci este orientată de un proiect pe care criticul și-l fixează înainte de începerea analizei și care este rezultatul experienței sale artistice.

Ideea sau *esența* pe care H. Friedrich o „intuiește" în lirica modernă este *valoarea de derealizare* sau *valoarea de negare a realului* și de *afirmare a idealului*, de unde și bogata serie de categorii ale negativității. Tocmai modul în care este descoperită *esența*, ceea ce ar trebui să confere în concepția lui Husserl *obiectivitatea*, justificată prin apriorism, trădează, în cazul de față, subiectivitatea criticului. Căci tocmai această „idee", care aparține criticului dinainte de momentul cercetării propriu-zise a corpusului concret de poezii și care este rezultatul unei experiențe artistice anterioare, orientează subiectiv cercetarea sa, începînd cu alegerea celor mai potrivite poezii care să ilustreze ideea și continuînd cu decupajul lor. Întrucît „ideea" (în sens fenomenologic) este confirmată de analiză, rezultă că „intuirea" ei (tot în sens fenomenologic) a fost justă.

Dacă trecem de la sensul dat obiectivității de către Husserl (conformitatea aprioriică cu un obiect ideal) la sensul pozitivist al obiectivității (conformitatea, verificabilă empiric, cu un obiect real), putem spune că un demers critic fenomeno-

Scanned with OKEN Scanner

logic este obiectiv (în sens pozitivist) în analiza pe care o face aspectelor fizice, fenomenale, ale obiectului concret (poezia sau corpusul de poezii), dar este subiectiv tocmai în descoperirea esenței, care rămîne proiectul subiectiv al criticului.

5.2. *Lectura psihanalitică*

Gestaltismul pregătise încă de la sfîrșitul secolului trecut o abordare structuralistă a psihicului uman. Începînd cu Dilthey, opera literară este considerată expresia și articulația prin imaginație a unui Erlebnis ([86]; v. și [260]) și orice *Erlebnis* o coerență, o organizare interrelațională între diferitele acte psihice care îl formează. O întreagă școală psihologică (Wertheimer, Köhler, Koffka, Lewin) dezvoltă ceea ce Guillaume va numi psihologia ansamblurilor, a structurilor sau pur și simplu a formei. Conform acestei teorii „faptele psihice sînt *forme*, adică *unități organice care se individualizează și se limitează în cîmpul spațial și temporal al percepției sau al reprezentării*" [132/21]. Aceste „unități organice" prezintă o „articulație interioară" a părților, care în raport cu întregul posedă funcții determinate și care formează forme de ordinul al doilea. Raportul cu întregul este esențial, căci „o parte într-un întreg este alt lucru decît această parte izolată sau într-un alt întreg datorită proprietăților care țin de locul și de funcția sa în fiecare dintre ele" [132/21].

Deocamdată, psihicul este privit în componenta sa conștientă, dar în momentul în care o nouă teorie, psihanaliza, va pune în evidență o altă componentă a psihicului uman, ignorată pînă atunci, subconștientul, era de presupus că perspectiva structuralistă va îmbrățișa și această componentă. Pe de altă parte, ideea operei de artă ca expresie a unui *Erlebnis* a avut o continuare firească în ideea operei de artă ca expresie a subconștientului, cu atît mai mult cu cît se părea că s-a găsit o nouă explicație ideii foarte vechi a carac-

terului fascinant și inexplicabil al oricărei exprimări artistice. În același timp, o altă idee a structuralismului semiologic saussurean, aceea a solidarității atît de strînse între semnificant și semnificat, încît separarea lor este practic imposibilă, a condus la o hermeneutică a limbajului ca semnificant, pentru descoperirea subconștientului, ca semnificat, și implicit a limbajului poetic ca semnificant al subconștientului autorului sau al unor mituri primordiale, păstrate în subconștientul omenirii.

De aceea, prima fază a criticii literare psihanalitice, în care creația poetică este privită doar ca o explicare a manifestării subconștientului creatorului, cercetarea avînd, în primul rînd, un interes medical, a fost urmată de o alta, în care cercetătorul este interesat, mai întîi, de semnificant, ca expresie poetică a subconștientului. Cercetarea devine o analiză structurală a semnificantului poetic și, numai în ultimă instanță, o raportare la un mit inconștient personal sau colectiv.

Lectura psihanalitică pe care Ch. Mauron o face poeziei lui Mallarmé a fost desăvîrșită pe parcursul a 25 de ani și încununată cu lucrarea *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*" (1963).

Deși admite axioma că determinismul este inaplicabil unui fenomen imprevizibil și singular cum este poezia, autorul consideră totuși că inteligența poate „să precizeze și să îmbogățească comuniunea noastră cu opera de artă, legînd-o pe aceasta din urmă de contextul său" [231/12]. Contextul poate fi caracterizat prin trei grupe de fapte: mediul și istoria sa, personalitatea creatorului și istoria sa, limbajul și istoria sa. Psihocritica, pe care Mauron o recunoaște parțială, se subscrie celui de-al doilea grup de fapte. Personalitatea inconștientă a autorului devine sursa unor fapte și relații greu de perceput fără o metodă adecvată. O astfel de metodă este cea propusă de autor.

Scanned with OKEN Scanner

Operațiile metodei psihocritice enumerate de Ch. Mauron sînt: 1) decupajul rețelelor de asociații sau al grupurilor de imagini, obsedante și presupuse inconștiente; 2) recurența și modificarea rețelelor sau structurilor obținute în urma primei operații, combinată cu analiza diferitelor teme, precum și a metamorfozelor lor; 3) descoperirea mitului personal și a avatarurilor sale, interpretate ca expresii ale personalității inconștiente și 4) confruntarea rezultatelor obținute cu datele biografice ale autorului.

Pentru descoperirea rețelelor de asociații sau a grupurilor de imagini obsedante sînt analizate, mai întîi, trei sonete ale lui Mallarmé: *Victorieusement fui, La chevelure vol d'une flamme* și *Quelle soie aux baumes de temps*.

Încă din primul sonet, criticul descoperă compensarea unei angoase printr-o atitudine afectivă complexă. Decepția care însoțește metafora poemului (soarele care apune pentru păr) este considerată esențială, deoarece va reveni și în alte sonete. Gruparea lexicului poemului după „nuanțele afective" conduce la o rețea asociativă:

MORT : désastre-tombeau
COMBAT : soupire de sang-meurtrier-pâmoison-désolé-combat-casque guerrier
TRIOMPHE : fête-vaincre
GRANDEUR : impératrice
RIRE : souriant-folâtre-frivole

Fiecare dintre aceste idei (moarte, luptă, triumf, măreție, rîs) revine într-o serie lexicală constituită fie prin contiguitate, fie prin asemănare. Fenomenul pe care criticul îl subliniază în mod deosebit este că această rețea „străină ordinii evenimentelor sau gîndurilor clare" [231/39] nu se confundă cu metafora principală a poemului. Pentru a trage concluzia că rețeaua asociativă este inconștientă, criticul trebuie să demonstreze caracterul ei obsesiv. Autorul atrage atenția

Scanned with OKEN Scanner

că obsesiv nu înseamnă aici nici statistic, nici patologic, ci pur și simplu revenirea sub diferite forme a unei angoase provocate de factori inconștienți.

Al doilea sonet, *La chevelure vol d'une flamme* dezvoltă o altă metaforă (torță pentru păr), care ascunde aceeași rețea asociativă, exprimată, însă, prin serii lexicale diferite:

MORT : mourir-soupirer
COMBAT : rubis-écorche
TRIOMPHE : gloire-exploit-fulgurante-tutélaire
GRANDEUR : diadème-front couronné
RIRE : œil rieur-joyeuse torche

În sfîrșit, al treilea sonet, *Quelle soie aux baumes de temps* în care metafora este drapel pentru păr, dezvăluie prin analiză rețeaua asociativă:

MORT : enfouir-expirer-étouffe
COMBAT : baumes-trous des drapeaux-morsure
TRIOMPHE : s'exaltent-drapeaux-gloires
GRANDEUR : princier-diamant
RIRE : yeux contents

Autorul consideră că nu este întîmplătoare prezența aceleiași rețele asociative în mai multe sonete, care dezvoltă metafore diferite, cu circumstanțe diferite și cu stări afective diferite. Concluzia este că aceste metafore nu sînt decît niște *imagini-ecran* pentru o realitate psihică obsedantă și obscură, cu atît mai mult, cu cît ele se regăsesc și în *L'Assaut, Hérodiade, Les Fenêtres, L'Après-midi d'un Faune, De l'Orient passé des Temps*. Această „formație psihică autonomă" transpare în jocul imaginativ al poemelor.

În a doua etapă a analizei sale, criticul este preocupat de *fantasmele imaginative* pe care le relevă metaforele obsedante și rețelele asociative. În procesul creației, gîndirea preconștientă este supusă controlului conștiinței — logicii și realității ei: spațiu, timp, raporturi cauzale etc. Dar, spune

Scanned with OKEN Scanner

Mauron, „cîmpurile de forță inconștiente le determină și le rupe și se exprimă, astfel, de-a lungul lor" [231/109]. Același fenomen se produce și la un stadiu preverbal, acela al *visului*, unde elementele prin care transpare subconștientul nu mai sînt cuvintele, ci imaginile senzoriale și motrice. Poezia este expresia acestei gîndiri preconștiente, *fantasmagorice*, care se servește de anumite convenții, retorice. Dincolo de aceste convenții trebuie căutată structurarea fantasmelor imaginative.

Prin metaforele obsedante și rețelele asociative, criticul descoperă în poeziile analizate fantasma imaginativă a *femeii*, „cea mai visată, cea mai departe de eul conștient, cea mai inaccesibilă și neliniștitoare" [231/109]. Autorul reia analiza poeziilor urmărind fantasma femeii în inepuizabile ipostaze: fecioară, fericire erotică, aparență angelică, comuniune estetică și mistică, vis glorios etc. Ea devine obiectul dorinței și al interdicției. În acest sens, se poate constata în poeziile analizate o evoluție a fantasmei de la *imaginea-ecran* pînă la *căderea în întuneric*:

POÈMES	RÉALITÉ	PHANTASME
Sonnets à Méry	Semi-satisfaction	Image-écran
Après-midi d'un Faune	Inquiétude	Désir-réalisé
Hérodiade	Plus forte inquiétude	Désir réalisé et châtié
Les Fenêtres	Dépression	Interdiction
L'Assaut	Révolte contre la dépression	Chute dans le noir

Toate aceste fantasme se regăsesc într-o singură poezie: *Ce que disaient les trois cigognes*, care are următoarea rețea asociativă:

MORT : lividité-fleuve de larmes-ténèbres-crime-mort-sanglot-cauchemar-exil-noir silence

COMBAT : flamboiement comme aux soirs les carreaux-couchant-rougeur-sang-coucher de soleil-empourprées

TRIOMPHE : odeur enivrante-chevelures secouées-cascade-avalanche de roses-péché-parfum-fard-feu de bengale-bruit lascif de baisers

Urmărind modul în care apare fantasma imaginativă a femeii, criticul descoperă „situația dramatcă" care o generează, lupta dintre două tendințe opuse: puritatea imaginii feminine *(les fleurs idéales)*, apărată de proiecția visurilor obscure, și aparițiile feminine mondene *(Dernière Mode, Ballets, Contes indiens)*. Autorul atrage atenția că situația dramatică nu poate fi interpretată filozofic sau pur și simplu estetic, ci numai ca rezultat al unei structuri psihice autonome în raport cu gîndirea conștientă. Situația dramatică, alimentată de conflictele „permanente, interioare personalității scriitorului și inerente structurii sale" formează *mitul personal* al poetului.

Criticul atrage atenția asupra sintezei dintre elementele conștiente și cele inconștiente, asupra faptului că mitul personal, care exprimă „constanța și coerența structurată a unui anumit grup de procese inconștiente" [231/211] se realizează prin proiecția în real a subconștientului. Totodată, mitul personal are, în afară de o geneză, o dinamică și o evoluție, care nu se confundă cu biograficul ca atare.

Ultima fază a metodei psihocritice a lui Mauron, cea mai puțin interesantă dealtfel, este verificarea validității metodei sale prin confruntare cu biografia poetului.

Ca metodă psihocritică, analiză lui Ch. Mauron se integrează în critica tematică, un tip sui-generis de critică literară, profesată de francezi, care unește anumite tendințe mai vechi, nestructurale, ale criticii franceze, cu un structuralism adaptat unor ideologii și metodologii diverse. Ce este *tematic* și ce este *structural* în metoda lui Ch. Mauron?

Tema este o constantă a operei scriitorului, care apare în diferite forme, detectabilă la nivelul semnificantului. După

Scanned with OKEN Scanner

cum am văzut, la Mauron, tema este un mit personal, o structură psihică inconștientă, care constituie, în ultimă instanță, semnificatul operei.

Structurală este analiza propriu-zisă pe care o face poeziei lui Mallarmé, descoperirea metaforelor obsedante și a rețelelor asociative. Recurența anumitor serii lexicale, dar mai ales a relațiilor care se stabilesc între ele, de-a lungul întregii opere poetice, conduce, într-adevăr, la anumite figuri, pe care Mauron le interpretează psihanalitic, deoarece *acesta este proiectul său critic* (ele ar putea fi interpretate și din alte perspective, după cum ar putea fi interpretate, pur și simplu, formal). Ca în orice metodă structurală, poate fi descoperită și aici o fenomenologie, ca o schemă golită, însă, de orice ontologie. Ea constă într-o hermeneutică care pornește de la aparența fenomenală a operei poetice, sub care criticul caută metaforele obsedante și rețelele asociative pînă la descoperirea nucleului noetic care, datorită sensului în care este orientat procesul însuși al cunoașterii, este, în cazul de față, nu o categorie valorică, nu o esență transcendentală, ci mitul personal al creatorului, adică o structură obsedantă a subconștientului. În mare măsură criticul se servește și aici de „intuiție". Este suficientă lectura unei poezii pentru „a intui" o metaforă obsedantă sau o fantasmă imaginativă. Intuiția devine ipoteză, ce urmează să fie verificată la nivelul întregii opere.

Psihocritica, calificată în toate dezbaterile criticii actuale ca o „nouă critică", este nouă nu pentru punctul terminus al demersului critic: descoperirea temei, a mitului personal, în ultimă instanță a mobilului psihic inconștient (lucru pentru care Barthes o acuză de un determinism deghizat) ci, dimpotrivă, pentru punctul ei de pornire, care este analiza structurală a operei însăși. Minuțios, amplu și convingător desfășurată la Mauron, analiza relațiilor analogice pe care poezia lui Mallarmé le stabilește între obiecte și forme aparent dis-

Scanned with OKEN Scanner

parate, metaforele obsedante în care se constituie aceste analogii și avatarurile lor de-a lungul întregii opere, în sfîrșit, rețelele asociative abstrase constituie, într-adevăr, un „model" al poeziei mallarméene valabil ca unitate și coerență. Psihanaliza este folosită aici ca o perspectivă din care criticul interpretează modelul structural al operei și asupra căreia optează de la început.

5.3. Lectura semanalitică. Mai multe lecturi teoretice într-una singură

Ca să putem urmări toate subtilitățile lecturii teoretice, pe care J. Kristeva o face poemului mallarméan în [187], este necesar să prezentăm, mai întîi, cel puțin cîteva metode de analiză a textului folosite de autoare: structuralist-formală, generativistă, semantică, la care trebuie să adăugăm și metoda psihanalitică, deja discutată.

Structuralismul lingvistic s-a transferat în mod firesc în studiul poeziei, după ce echivalarea poezie-limbaj se impusese. Pe măsură ce tehnicile de analiză lingvistică structurală s-au perfecționat și, în același timp, s-au diversificat, de la cursul lui F. de Saussure și lucrările lui Hjelmslev la generativism, transformaționalism și semantică structurală, concomitent, și tehnicile de analiză structurală a poeziei s-au diversificat, astfel încît se pot distinge trei mari orientări în structuralismul poetic: *formalistă*, *generativistă* și *semantică*.

Pentru început, structuralismul avea nevoie de două condiții: *formalism* și *sincronism*. Numai după un stadiu de perfecționare, metoda a putut cuprinde și domeniul structurilor diacronice, ca și cel al „conținuturilor semantice". La început, o abordare structurală a limbajului poetic echivala, însă, cu o abordare formală.

Scanned with OKEN Scanner

Una dintre dihotomiile impuse de structuralismul formei este aceea, bine cunoscută încă din cursul lui F. de Saussure, dintre limbă și vorbire *(langue/parole)*. Limba este un model al constantelor structurale, care se realizează concret în actele de vorbire. În mod analog, structuralismul poetic a vizat un model al constantelor structurale ale unei *langue poétique*, față de care textul poetic se află în același raport în care se află *parole* față de *langue*. Structuralismul a condus deci, într-o primă etapă a sa, la un model abstract al constantelor formale, fără să se intereseze de modul în care acest model funcționează în producerea efectivă a mesajelor.

De aceasta se va ocupa structuralismul într-o altă variantă a sa, *generativistă*. Generativismul este interesat nu numai de constantele universale ale limbajului, ci și de dinamica proliferării nelimitate a enunțurilor verbale concrete, deci de aspectul lui creator (v. [61], [63], [309]). Dihotomia *langue/parole* se convertește în opoziția *competență/desfășurare (performanță)*. Competența este ansamblul de scheme, foarte abstracte, cunoscute de către vorbitor, iar performanța este producerea efectivă a mesajelor, concretizarea competenței în procesul vorbirii. (Pentru raportul performanță/competență v. și [54], [130]). O altă dihotomie este aceea dintre structura de adîncime *(deep structure)*, substratul structural care determină conținutul semantic, și structura de suprafață *(surface structure)*, care privește organizarea fizică, sonoră, a enunțului. O gramatică generativă descrie competența unei limbi și are un sistem de reguli care generează un număr nedefinit de mare de structuri verbale. *Structura de suprafață* se obține din *structura de adîncime* prin aplicarea unor operații formale, numite *transformări gramaticale*. În funcție de numărul și de importanța acestor reguli, se disting *gradele de gramaticalitate*. Devierile de la gramaticalitate (fonologice, sintactice și semantice) sînt „rupturi" ale regu-

Scanned with OKEN Scanner

lilor gramaticii, reguli ce indică producția derivativă (formal-deductivă).

Tocmai „gradul de gramaticalitate" al enunțului a servit, mai întîi, unei interpretări generativiste a textului poetic (v. și [71], [106], [163], [270], [339]). Frazele care pot fi derivate din regulile stabilite de gramatica generativă sînt „gramaticale" și, în același timp, „acceptabile". Frazele rămase în afara acestor reguli sînt „agramaticale" și constituie sursa poeticității. Prin analogie cu noțiunea chomskiană de *grad de gramaticalitate*, Bierwisch [23] introduce noțiunea de scală a poeticității. Inconvenientul unei astfel de interpretări este, după cum arată Van Dijk [84], că „deviațiile sînt descrise dintr-o perspectivă negativă și nu ca rezultat, la rîndul lor, al unor reguli care le dirijează. Concluzia este că o teorie a textului poetic trebuie să se ocupe nu de „greșelile gramaticii", ci de o „gramatică a greșelilor". Pe de altă parte, autorul propune extinderea conceptului de gramaticalitate și la *structurile transfrastice*, teoria textului poetic vizînd deopotrivă un nivel *macro-structural*, sesizabil în textele narative și în aspectul tematic al textelor poetice, și un nivel *micro-structural*, la nivelul frazelor. Regulile care generează textul poetic trebuie înțelese ca niște *reguli complementare*, ca niște *rules changing* în opoziție cu *rules governed* ale gramaticii ideale. Regulile complementare pot interveni fie în sensul schimbării unei reguli gramaticale, fie în acela al substituirii ei. În felul acesta, textul normal constituie baza constantă și cadrul de referință pentru textul poetic. Opoziția dintre *structura de adîncime* și *structura de suprafață* este reluată și în cazul interpretării generative a textului poetic. Astfel, Van Dijk [84] vorbește de *bază*, nucleul generator, și *partea transformațională* a unei gramatici generative a textului poetic. Într-un text literar, aceeași frază de suprafață poate căpăta mai multe interpretări formale, adică poate fi rapor-

Scanned with OKEN Scanner

tată la mai multe structuri de adîncime, după cum o structură de adîncime se poate manifesta în mai multe moduri la nivelul structurii de suprafață. Acestea creează, de fapt, variațiile stilistice, care într-un text neliterar sînt neglijabile, dar care capătă o deosebită importanță într-un text poetic. Unul dintre aspectele stilistice de bază ale acestor variații este *redundanța*. Regulile de redundanță *complementare* redundanței normale a textului (rimele, paralelismele, cuplajele etc.) devin semnificante într-un text poetic. Un alt aspect este acela al proiectării structurilor de adîncime în structuri de suprafață, diferite lexematic, în funcție de *stil*, configurînd, astfel, individualitatea unui text.

Iată care este gramatica generativă a textului poetic, propusă de T. A. Van Dijk în *Aspects d'une Théorie Générative du Texte Poétique* [85]. Pentru a construi o gramatică generativă adecvată textului poetic, trebuie introduse cîteva elemente noi. Un prim element este extinderea gramaticii generative asupra nivelului macrostructural, transfrastic, și găsirea regulilor care îl generează. Un alt element este interpretarea gradului de gramaticalitate în mod pozitiv, ca artificiu formal pentru tipologizarea ansamblului de texte prin raportare la „norma", formal, dar nu psihologic sau sociologic, arbitrară, a „gramaticii cotidiene" [85/187—188]. Van Dijk consideră că, pornindu-se de la semantica combinatorică a lui Katz, Weinreich, Grüber, Bierwisch, se poate elabora un sistem de reguli pentru structurile semantice macro-structurale. Acest sistem de reguli va conduce la elaborarea „universaliilor" textului literar.

Într-o primă aproximație, *textul poetic*, noțiunea de bază, care ia locul frazei din gramatica generativă, va fi un ansamblu ordonat:

$$\neq T \neq \rightarrow P_1, P_2, \ldots, P_n,$$

unde T reprezintă textul poetic, P reprezintă fraza (notația lui Ruwet) iar $\neq$ reprezintă începutul și sfîrșitul textului.

Scanned with OKEN Scanner

Pe plan microstructural, structurile profunde ale frazei pot fi scrise astfel:

$$\neq P \neq \rightarrow SN\ SPred,$$

unde SN = sintagma nominală, iar $SPred$ = sintagma predicativă.

Caracterul recursiv al acestei reguli poate fi descris ca

$$\neq \sum_n P_n \neq \rightarrow \sum_n (SN\ SPred)_n.$$

Aceasta este desfășurarea firească a procesului de generare a unui „text infinit". În cazul textului poetic, generarea „normală" a macro- și micro-structurilor este întreruptă de o regulă de *agramaticalitate*, care se suprapune peste regulile generale. La rîndul său, regula de agramaticalitate poate avea un oarecare grad de generalitate, dar numai pentru un subansamblu textual. „Regula deviantă", poetică, notată:

$$P \rightarrow *SN$$

este opțională. Ea nu este nici „necesară", nici „suficientă" pentru poeticitatea unui text întreg, căci poate fi, la nivelul performanței, o simplă greșeală de gramatică.

O gramatică generativă a textului poetic va cuprinde și modele sintagmatice recursive (identice sau analogice), bazate, mai ales, pe paralelism. De asemenea, o astfel de gramatică generativă va cuprinde și reguli de generare a raporturilor dintre frazele constitutive, care configurează ansamblul textului poetic ca un tot coerent.

Modelul de gramatică generativă propus este aplicat la analiza unui text poetic de Jacques Roubaud din culegerea intitulată „∈" (Gallimard, 1966). Autorul urmărește să descopere „regulile textuale" ale ansamblului de semne. Ca o condiție inițială a „coerenței structurale" a ansamblului, se introduce simbolul $*S$ = structurator textual, urmat de o bară oblică. Deci, textul poetic va fi reprezentat astfel:

$$\neq T \neq \rightarrow S/P_1, P_2, \ldots, P_n.$$

Scanned with OKEN Scanner

Structuratorul general poate fi analizat la cele trei niveluri ale textului: fonetic, semantic și sintactic:

$$*S \begin{cases} *Sf \\ *Ssem \\ *Ssint \end{cases}$$

Structuratorul general (*S) operează la nivelul macrostructurilor; pentru un structurator local se folosește notația *S'*. El are, de asemenea, trei componente. *S'* poate cuprinde și simboluri ale repetiției, suprimării, adiției, rearanjării etc. *S'* devine, deci, „componentul transformațional" al textului poetic. În permanență, asteriscul (*) indică regulile „deviante".

Componentul fonic/grafic al structuratorului general se manifestă și pe plan macrostructural (schema rimelor, a strofelor, a metricii etc.).

Structuratorul sintactic operează la nivelul frazelor și constă în: cuplaje, repetiții, paralelisme sintactice etc. Paralelismele sintactice, deja descrise de Jakobson, se substituie în mare măsură structurilor metrice tradiționale. Sînt analizate în continuare și alte aspecte ale componentului sintactic: analogii, contiguități, înlănțuirea liniară a frazelor cu ajutorul pronumelor, adverbelor și conjuncțiilor.

În analiza structuratorului semantic (*Ssem*), autorul folosește conceptul greimasian de *izotopie* (recurența ierarhică a semelor). Textul poetic poate fi astfel structurat încît să pună în evidență anumite *seme tematice* sau *teme*, elemente abstracte ale structurii de adîncime. O temă se poate manifesta în lexeme diferite, după cum un lexem poate fi raportat la mai multe teme (sursa ambiguității).

Felul în care se actualizează sintaxa elementelor semice și clasematice poate constitui, după părerea autorului, un criteriu de tipologie a textelor. Astfel, un text poetic modern are o *sintaxă semică zero*, adică simple paradigme structurate binar.

Scanned with OKEN Scanner

Înlănțuirea liniară a textului din punct de vedere sintagmatic caracterizează, dimpotrivă, poezia clasică.

„Înlănțuirea discontinuă" și „ruptura semică" caracterizează și poemul lui Roubaud. Înlănțuirea este discontinuă dacă între frazele P_1 și P_2, care au lexeme sau configurații semice identice, se inserează una sau mai multe fraze fără legătură semantico-sintactică cu P_1 sau cu P_2. Se poate introduce o frază fictivă P_x, implicată sau presupusă:

$$P_1 \rightarrow XY$$
$$P_2 \rightarrow YZ$$

și apoi

$$P_1 \rightarrow XY$$
$$\leftarrow P_x \rightarrow (ZU)(YU)$$
$$P_3 \rightarrow ZV$$

La nivel macro-structural, organizarea izotropiei este deosebit de complexă. Pentru poemul lui Roubaud, autorul stabilește o suită de „fraze semice" ca model semico-sintactic al textului.

Analiza poemului lui Roubaud este, așa cum mărturisește și Van Dijk, o ilustrare a teoriei generative a textului poetic, pe care autorul o propune în prealabil. Poeticitatea textului este indicată cu ajutorul simbolului *S, structuratorul de poeticitate. Componentele și caracteristicile acestui structurator poetic general sînt însă împrumutate din teoria structuralist-formală. Astfel, poeticitatea este definită la cele trei nivele ale textului: fonic, sintactic și semantic; la primele două nivele ea este provocată de *figurile* pe care forma expresiei și, respectiv, a conținutului le formează în cazul textului poetic: rimă, ritm, aliterație, cuplaje etc. și, respectiv, analogii, paralelisme și opoziții sintactice. Componenta semantică este analizată cu ajutorul categoriilor semanticii structurale greimasiene: seme, lexeme, izotopie etc.

Scanned with OKEN Scanner

Interesantă este introducerea acestor rezultate obținute de poetica și semantica structurală într-o perspectivă generativistă a textului poetic. „Deviațiile" nu mai sînt privite ca „abateri" de la gramaticalitate, ci ca „reguli" suplimentare introduse în gramatica generativă a textului poetic. De asemenea, regulile suplimentare sînt extinse asupra întregului text poetic, depășind astfel limita de generare a gramaticilor obișnuite, care se opresc la frază.

Generativismul poate oferi, astfel, o nouă posibilă „lectură" structurală a textului poetic. El depășește caracterul static al structuralismului formal, prin simularea producerii textului poetic, precum și caracterul lui pur formal prin analiza componentei semantice a textului.

Și de data aceasta, în ipostaza sa generativistă, structuralismul vizează un model abstract, al „universaliilor" poetice, un nucleu logico-deductiv, capabil să „genereze" infinitatea textelor poetice. Analiza unui poem este o „lectură" din perspectiva acestui model abstract, adică regăsirea lui într-un text poetic concret.

Structuralismul semantic constituie, de asemenea, o bază teoretică și o metodă de analiză pentru textul poetic.

Varianta sa americană este produsul gramaticilor generative. Bazele semanticii generative au fost puse de către Katz și Fodor în 1963 *(The Structure of a Semantic Theory)*. Ei au arătat că o semantică generativă este constituită dintr-un *dicționar* și dintr-un *corpus de reguli de proiecție*. Unitățile lexicale sînt definite cu ajutorul *trăsăturilor semantice*, care pot fi *diferențiatoare* (trăsăturile semantice specifice unității lexicale respective) sau pot fi *categorii semantice* (trăsături semantice comune mai multor unități lexicale). Regulile de proiecție indică mecanismul propriu-zis de constituire în fraze a unităților lexicale.

O problemă de semantică generativă care a interesat în mod special pe poeticieni a fost, firește, aceea a *anomaliilor*

Scanned with OKEN Scanner

semantice. T. Todorov [341] a făcut o analiză a anomaliilor din perspectiva gramaticii generative și a arătat importanța lor pentru studiul limbajului poetic.

O altă problemă de semantică generativă, cu interes pentru studiul limbajului poetic, este aceea a transferului trăsăturilor semantice, studiată de Uriel Weinreich [365]. Transferul trăsăturilor semantice conduce la două categorii distincte de propoziții: cele *literale* și cele *figurative*. Pentru o propoziție literală nici o trăsătură transferată nu le contrazice pe cele descrise în dicționar și nici corpusul de reguli de proiecție. În schimb, o propoziție figurativă este aceea în care trăsăturile transferate intră în contradiție cu cele descrise în dicționar.

O altă idee, a lui Manfred Bierwisch [24], conform căreia trăsăturile semantice pot fi tratate ca niște „constante predicative în sensul calculului predicatelor așa cum este dezvoltat în logica modernă" [24/28] a fost aplicată de Robert E. Sanders [311] în studiul limbajului figurativ. Ca și în celelalte cazuri examinate pînă acum, cercetarea fenomenului poetic concret se face prin aplicarea unei teorii generale. După cum specifică autorul, trebuie stabilit, mai întîi, un sistem abstract, de bază, care, în cazul științelor sociale, nu se prezintă sub forma unei teorii propriu-zise ca în științele fizice, ci sub forma unui *cîmp de posibilități*. O teorie explică ce se va întîmpla, în timp ce un cîmp de posibilități explică ceea ce se poate întîmpla [311/99]. Analiza formală pe care o propune Sanders constă în delimitarea unui „cîmp de posibilități" pentru figurile limbii și cercetarea experimentală a determinanților (trăsăturilor) fiecărui caz în parte.

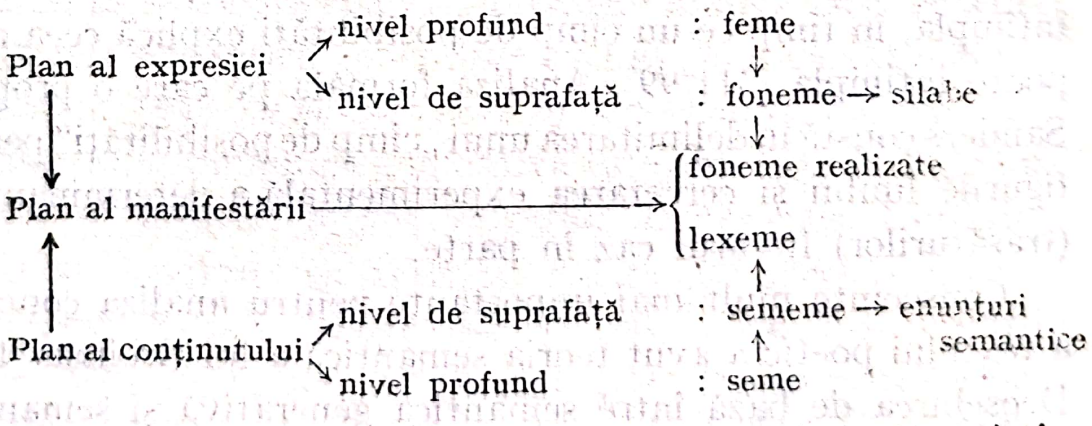
Consecințe mult mai importante pentru analiza concretă a textului poetic a avut teoria semantică a lui Greimas [126]. Deosebirea de bază între semantica generativă și semantica structurală de tip Greimas constă în modul de delimitare și de interpretare a unităților minimale, a trăsăturilor semantice

Scanned with OKEN Scanner

distinctive. Pentru semantica greimasiană, acestea exprimă aspectele senzorial-perceptibile ale lumii (vizuale, auditive, tactile etc.), în timp ce pentru semantica generativă sînt categorii abstracte, „universalii semantice" de tipul animat /inanimat, mineral/ nemineral etc. Una este o semantică a calităților, cealaltă o semantică categorială. Poate și pentru că „explicația faptelor estetice se situează acum mai ales la nivelul percepției operei" [126/9], semantica lui Greimas a influențat puternic cercetările de poetică structurală din ultimul deceniu.

Prin studiul structural al semnificației s-a luat în considerare și nivelul semantic al limbajului poetic, rămas mult timp în afara poeticii structurale. Principiile poeticității, descoperite la celelalte nivele și, în primul rînd, cel jakobsonian al proiectării echivalențelor din paradigmă în sintagmă, au fost aplicate și nivelului semantic, unde pot fi descoperite, de asemenea, simetrii, paralelisme și contraste, care formează „figurile de sens" sau, în limbajul *Retoricii generale* de la Liège, „metasememele" Semantica structurală a reînviat studiul „figurilor de sens" și a raporturilor care există între acestea și cele ale nivelului fonetic și gramatical.

Discursul poetic se poate, astfel, articula structural pe toate planurile, așa cum rezultă din schema pe care Greimas o propune în *Pour une théorie du discours poétique* [128/14]:



După această scurtă prezentare a metodelor lingvistice de analiză structurală a textului poetic, avem deja cîteva

dintre elementele necesare înțelegerii „lecturii" pe care Kristeva o propune poeziei lui Mallarmé. Trebuie însă să remarcăm, de la început, modul original în care autoarea subordonează toate aceste elemente unui tip special de lectură, pe care îl numește *semanaliză*.

Încă din *Recherches pour une semanalyse* (1969), Julia Kristeva punea în evidență caracterul „ideologic" ale semanalizei. Pornind de la modelele lingvistice logice sau matematice, semanaliza își propune descoperirea matricii unui „epistem dominant", a unei „fantasme colective" etc. Perspectiva sa se lărgește foarte mult, căci semanaliza încetează de a fi „o traducere în termeni moderni a retoricii clasice" pentru a deveni o analiză a modului de semnificare. Pe de altă parte, semanaliza se extinde asupra textelor semnificative de orice fel: literare, științifice, religioase, politice, mitice etc. Textele, „cristale ale semnificației în istorie", sînt transpunerea în limbaj a unor descoperiri științifice, a unor sisteme mitice sau a unei istorii sociale, a cărei desfășurare poate rămîne „profundă și inconștientă". *Semnificanța* este o nouă dimensiune a semnului, pe care autoarea o definește ca *proces de generare a structurii semnificative*. (Pentru diferite sensuri date semnificației, v. [19], [254]).

În timp ce semiologia își propune să studieze „logica diferitelor sisteme semnificante", semanaliza își propune să studieze elaborarea și generarea sensului. Pentru aceasta, și referitor la textul poetic, Julia Kristeva apelează, pe de o parte, la modelele gramaticii generative, iar, pe de altă parte, ca explicație genetică, la psihanaliză. Psihanaliza a subminat fundamentele subiectului cartezian, indicînd un alt tip de practici semnificante, „scena inconștientului cu legile sale specifice, ireductibile la legile limbajului de comunicație" [187/210]. Pentru autoare, textul poetic nu este numai suprafața lingvistică a poeziei, ci și această „scenă", străină limbajului comunicativ.

Scanned with OKEN Scanner

Pe de altă parte, textul nu mai este înțeles în maniera Hjelmslev, ca un *proces* în care poate fi descoperit *sistemul*, ci în sensul gramaticilor chomskiene, ca un *proces* ce poate fi *generat* printr-un model teoretic. Pentru descrierea celor două etape ale procesului de generare a structurii de suprafață și a structurii de adîncime, Julia Kristeva recurge la cercetările lui Șaumjan și Soboleva [331], [332], care le numesc, respectiv *genotext* și *fenotext* (v. și [373]). Aceste două etape sînt descrise prin operația formală de aplicație (proiecția unei mulțimi pe altă mulțime), în sensul dat de Curry în *Foundations of Mathematical Logic* (1963), atît la nivel semantic (aplicația semică privește constrîngerile semnificantului: contiguități, analogii, opoziții etc.), cît și la nivel sintactic (aplicația privește o constrîngere logică).

Genotextul este interpretat de Julia Kristeva psihanalitic, deoarece operația de aplicație poate fi descoperită și în funcționarea inconștientului și a visului sub forma a ceea ce Freud numește *condensare*: asemănare, acord, contact [111]. Astfel, genotextul este zona „unde subiectul se eclipsează, se distruge, sau, invers, se reproduce, pentru a putea — la un moment dat — să ofere comunicării un produs finit: un enunț care are sens. Dar, deoarece genotextul se manifestă în fenotext, acest sens este imediat pluralizat, dispersat într-o rețea infinită de aplicații . . .“ [187/216].

Semanaliza este practica care „deconstruiește“ *semnul* și *subiectul*, urmărind modul de semnificare. Julia Kristeva încearcă o astfel de practică în analiza poemului lui Mallarmé: *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Autoarea specifică că urmărește numai producerea sensului din punct de vedere lingvistic, căci pentru o analiză semiotică completă ar mai fi necesară și studierea redistribuirii materialului mitic în spațiul textului, precum și compararea modului de semnificare propriu textului cu modul de producție poetică contemporană lui.

Scanned with OKEN Scanner

Analiza începe cu o radiografie semantică a titlului, care „trebuie să fie citit în registrul rezonanțelor ce fac din fiecare vocabulă un punct unde o infinitate de semnificații pot fi citite: *o diferențială semnificantă*" [187/230].

UN — desemnează o *totalitate indivizibilă*, negată de trecerea spre pluralitate: cei doi de „de" care urmează cuvîntul „coup" — „un coup *de dés un . . . deux des* [187/230].

COUP — înseamnă o trecere prin violență la act și la semnificanță. În alte texte ale lui Mallarmé coup înseamnă: lumină, muzică, oră. Julia Kristeva amintește că și în textele mitice (Veda) un singur cuvînt *uṣas* înseamnă și lumină și gîndire poetică [187/230].

DÉS — prefix privativ sau de negație, desemnează concepția lui Mallarmé asupra textului poetic ca „lipsă a unei infinități", de unde și preferința poetului pentru cuvîntul *désastre* (des-astre). Etimologic, *dé* provine din *datum*. Poemul este „o ofrandă", un sacrificu „pentru atingerea infinității semnificanților, care nu va fi niciodată abolită" [187/231].

JAMAIS = *ja* + *mais* (plus) — înseamnă desfășurarea procesului de semnificare în afara timpului și în afara subiectului. La Mallarmé, *jamais* se opune existenței temporale liniare. Este citată în sprijinul acestei afirmații o scrisoare a poetului [187/231].

N'ABOLIRA sugerează corespondențe semantice stranii:

„aboli" — „bol", „bassin"
„abol" — „vide", „creux", „gouffre"
„abol" — „abime"
„abolira" — „lira", „lyra", „lyrique", „ira", „rage", „folie".

Deci, conchide autoarea, *„abolire"* înseamnă „receptaculul potențial" al jocului poetic, al semnificanței [187/231].

HASARD — înseamnă imprevizibilul, ilimitatul, „ceea ce scapă rațiunii ordonate", dar etimologic înseamnă *dat*. Deci propoziția „Un coup de dés jamais n'abolira le hasard" este tautologie: „Un coup de dés jamais n'abolira le (coup de)

Scanned with OKEN Scanner

dé". În loc de a spune ceva, fraza se întoarce asupra ei însăși, refuzînd să *predice*, adică să fie un enunț asupra subiectului [187/231—232].

Hazard mai înseamnă, însă, și „joc", permutație, variație, deci număr. După cîteva speculații în legătură cu numărul cartezian și cu poemul ca fenomen reglabil, autoarea ajunge la concluzia că „ideologia mallarméană este o ideologie constructivistă și fenomenologică, dealtfel minată din interior prin jocul semnificantului anti-subiectiv și anti-cartezian, care pare a spune: „Niciodată suprafața nu anulează volumul" [187/232].

Pentru a ajunge la „ideologia" actului semnificării, după autoare, tema poemului mallarméan, trebuie reconstruit textul pornind de la fragmente. Semnificanța apare, mai întîi, ca un abis agitat, apoi ca o pînză și, în cele din urmă, ca o navă condusă de *Maestru*. El ordonează și coordonează „destinul" și „vînturile" cu puterea Numărului: „Numărul unic care nu poate fi un altul". Maestrul nu este, însă, eul rațional, ci „omul ancestral", „demonul imemorial". Acesta este un bătrîn, dar semnele trimit la copilărie. Între *Maestru* și *Marea generatoare*, care este *Limba*, generatoare de sens, se desfășoară o luptă ancestrală ce poate conduce la nebunie. Dar Mallarmé stăpînește nebunia prin simbolurile poetice. Implicațiile psihanalitice sînt evidente.

Actul scrierii este actul prin care se poate ajunge la semnificanță, o „scriere numerică", care instalează o combinatorică, un calcul în semnificant. Textul își neagă maestrul, creatul își neagă creatorul: „Nimic în locul subiectului, exceptînd poate o constelație: textul, rezultat stelar, țesătură de număr care, ca astrele, este dezastrul unei infinități de sens, pe care sîntem invitați să o reconstruim" [187/234].

Tipul de analiză profesat de Julia Kristeva în acest studiu se înscrie într-o tendință mai generală de transpunere a codului lingvistic în alte coduri, în cazul de față în cel psihanalitic.

Scanned with OKEN Scanner

Analiza nu urmează numai metodologia riguroasă a semanticii structurale și a gramaticii generative, ci și propriile sale intuiții și fantezii. „Anagramele" etimologice, pe care le descoperă prin descompuneri și apropieri semice surprinzătoare, conduc la implicații culturale nu numai occidentale, ci și mult mai îndepărtate, orientale. Sensul în care conduce analiza este dat de constatarea generală că un anumit tip de practică literară ca cea a lui Mallarmé, Lautréamont, Artaud nu mai este o reprezentare sau un simulacru al unei realități exterioare limbajului, ci „o explorare a mecanismului de funcționare a semnificației" [187/211]. Analiza poemului lui Mallarmé este o demonstrație a acestei idei în registrul semanticii structurale, a gramaticii generative și a psihanalizei. Îndrăzneala intuițiilor și libertatea de a asocia semantica structurală și gramatica generativă cu psihanaliza i-au îndemnat pe lingviști să replice prin chiar glasul poetului analizat: „Toate acestea . . . le explic pentru a umple Lectorul de prudență: calitate care, în filologie, trebuie să echilibreze această aptitudine nu mai puțin utilă, o vie perspicacitate" [196/146].

Am urmărit trei receptări teoretice ale unui singur poet. Fiecare în parte este o receptare axiologică, care se traduce în cîteva opțiuni succesive ale criticului. Prima opțiune vizează *obiectul receptat teoretic*. Nu întîmplător poezia lui Mallarmé este un domeniu predilect de lectură și re-lectură teoretică ca, de altfel, și de lectură propriu-zisă. *Alegerea* unei opere poetice ca obiect al receptării teoretice este primul act preferențial al criticului și prima sa judecată de valoare. A doua opțiune privește *metoda* pe care criticul o adoptă. Și această opțiune este fundamentată axiologic. Criticul consideră că metoda aleasă este adecvată obiectului, că îl va conduce la surprinderea *esențialului*, care în cazul de față este *specificul*, *unicul*, *nerepetabilul*, *singularul*. În sfîrșit, o a treia opțiune vizează *o teorie generală a poeziei*. Criticul

Scanned with OKEN Scanner

adoptă o explicație teoretică a fenomenului poetic care, în exemplele analizate, este, respectiv, fenomenologică, psihanalitică și semanalitică. Receptarea operei poetice se face prin categoriile teoriei poetice, la care criticul aderă, de asemenea, din considerente axiologice.

Critica literară, ca lectură teoretică a operei poetice, este domeniul în care, mai mult ca oriunde, întrepătrunderea dintre epistemologie și axiologie este atît de adîncă, încît, pe bună dreptate, critica apare ca o activitate gnoseologică paradoxală. Lectura teoretică a operei poetice înseamnă, deopotrivă, construirea obiectului conform modelelor raționale ale conștiinței, dar și conform modelelor ei axiologice, care au apărut ca o necesitate de echilibru între real, ideal și posibil (v. și Th. Adorno în [1], unde privește comentariul critic ca o manifestare a spiritului prin care se împlinește *devenirea*, ființa proprie a operei).

În exemplele date, poezia lui Mallarmé a fost integrată unor modele de cunoaștere fenomenologică, psihanalitică și semanalitică, dar, în același timp, fiecare model în parte a fost corelat cu modelele axiologice care au format conștiința critică receptoare. Tocmai acest act de sinteză între epistemologic și axiologic este actul critic creator, la rîndul său, unic și nerepetabil.

§ 6. CRITICA LITERARĂ CA RECEPTARE VALORICĂ

Am analizat cele două atitudini extreme în critica literară: mpresionismul, atent la reacțiile criticului ca subiect receptor, și lectura teoretică a textului, pe care criticul o realizează adoptînd o metodologie împrumutată, de obicei, de la disciplinele umaniste corelative științei literaturii. În acest ultim caz, se constituie mai întîi o teorie a literaturii, bazată pe

Scanned with OKEN Scanner

conceptele disciplinei respective, și apoi, din perspectiva acestei teorii, este „citit" textul poetic particular.

Oricît de mare ar părea deosebirea dintre cele două atitudini, în ambele cazuri critica literară se manifestă ca *receptare axiologică*, atentă la calitățile intrinseci ale obiectului literar, la reacțiile criticului ca subiect receptor și la contextul axiologic mai vast în care opera poetică este integrată.

În cazul criticii impresioniste obiectul, aparent, dispare; el poate fi, însă, regăsit și constituit din reflexul lui subiectiv în discursul critic. Deosebirea față de o lectură teoretică constă în caracterul implicit al fazelor de analiză obiectivă și în caracterul explicit și larg desfășurat al celor subiective. De asemenea, opera literară este judecată prin situarea în contextul axiologic adoptat de către critic.

Dimpotrivă, lectura teoretică a textului este mai atentă la obiect decît la subiect, dar fiecare calitate a obiectului, explicit pusă în evidență de analiză, trimite implicit la subiect. Este adevărat că subiectivitatea criticului se manifestă aici, în primul rînd, în opțiunile sale teoretice: el optează pentru o ideologie și adoptă o metodă pe care o consideră adecvată. În mod inevitabil, traiectul său critic este parțial, limitat tocmai de opțiunea metodologică. Ideea unei critici totale, care apare destul de des în dezbaterile noii critici, rămîne seducătoare ca idee, dar o simplă utopie practică, deoarece perspectivele de studiu asupra obiectului literar se pot înmulți în mod nelimitat odată cu neîntrerupta dezvoltare a cunoașterii umane, astfel încît *totală* rămîne o calificare etern relativă.

Opțiunea metodologică este, cum spune R. Barthes, pariul fatal al criticului, care consimte la o viziune parțială asupra obiectului său, viziune ce se poate dovedi ulterior neesențială, după cum pariul fatal al criticii impresioniste este opțiunea axiologică, care, de asemenea, trebuie să înfrunte judecata plină de surprize a timpului.

Scanned with OKEN Scanner

Am prezentat mai multe lecturi teoretice ale operei mallarméene; fiecare în parte este un proiect critic realizat cu ajutorul unei metode particulare: fenomenologică, psihanalitică, structural-semantică. Fiecare a căutat în poezia lui Mallarmé alte valențe și a descoperit, respectiv, un limbaj plin de tensiune și neliniște, expresie a derealizării, idealității și neantului, un limbaj saturat de metafore obsedante, expresie a unei alcătuiri psihologice abisale, sau un limbaj care își explorează propriile capacități semnificative, poezia devenind expresia meditației despre poezie, semnificația poetică expresia meditației asupra producerii ei. Iată deci, dintr-o mulțime nelimitată de lecturi posibile, trei lecturi teoretice ale poeziei mallarméene, articulate de opțiunile teoretice și metodologice ale criticului.

Critica literară rămîne, chiar atunci cînd este o lectură teoretică, cînd se înarmează, deci, cu o metodologie riguroasă, o formă a receptării poetice, o activitate axiologică. Criticul consimte la lectura teoretică a unei opere numai în urma unei opțiuni axiologice, pe care o face în prealabil. S-a spus pe bună dreptate că noile metode critice nu pot să descopere sau să impună o valoare. Și nu pot, deoarece ele vizează obiectul și nu relația dintre subiectul receptor și opera literară. Această relație precede, însă, analiza, care apare ca o confirmare *a posteriori* a validității relației axiologice. Descoperirea valorii unei opere poetice din perspectiva unui subiect care poartă cu sine o experiență axiologică, care o judecă în raport cu un univers axiologic mult mai vast, literar și cultural, care încearcă să descopere importanța și semnificația ei pentru om și, în același timp, să o integreze într-o evoluție a formelor poetice, este punctul terminus al unei critici bazate pe impresie și intuiție, și punctul inițial pentru o lectură teoretică a textului, care pune în evidență structura obiectivă a operei și legăturile ei cu structuri mai vaste psihologice, sociologice, epistemologice etc. Descoperirea valorii

Scanned with OKEN Scanner

operei este un moment de sinteză, descrierea structurii ei și integrarea în structuri mai vaste este o analiză ulterioară, care poate și trebuie să folosească o perspectivă teoretică. Perspectiva teoretică nu conferă însă criticii obiectivitate, ci doar un principiu epistemologic de coerență și validitate.

Critica literară își regăsește condiția în paradoxul kantian al judecății de gust. Universalitatea și validitatea activității critice nu se pot fundamenta conceptual. Nenumăratele perspective teoretice din care poate fi citită opera sînt o confirmare în plus a acestui paradox. Soluția la paradoxul criticii literare, tradus în dihotomia subiectiv/obiectiv, imanent/transcendent, artă/știință, limbaj al obiectului/metalimbaj nu poate fi decît axiologică. Atît timp cît valoarea unei opere este o relație subiectivă, atît timp cît subiectul devine constitutiv obiectului-valoare, activitatea critică este universală și validă prin chiar condiția subiectivității ei.

Paradoxul criticii literare, care constă în caracterul general și universal al unei activități în esență subiective, paradox surprins de către Kant cu privire la judecata de gust, poate fi explicat numai dacă integrăm această activitate spirituală printre celelalte forme de cunoaștere. Omul „cunoaște" lumea înconjurătoare în nenumărate feluri, dintre care au fost studiate tipurile fundamentale și, în primul rînd, cunoașterea teoretică. Cunoașterea se poate realiza, însă, în nenumărate alte moduri: senzorial, perceptiv, imaginativ, afectiv, intuitiv, deziderativ, preferențial, optativ etc. De asemenea, deosebit de interesante sînt situațiile de interferență dintre diferitele forme de cunoaștere, situații care duc, de obicei, la paradoxuri epistemologice. Tocmai aceste variate forme de cunoaștere au importanță pentru definirea activității de creație și receptare artistică. De aceea, considerăm că originalitatea cu care sînt tratate problemele esteticii la Lukács rezidă, printre altele, în analiza amănunțită a unor forme intermediare de reflectare, singurele care conduc la o expli-

Scanned with OKEN Scanner

cație convingătoare a creației și receptării artistice. Formele de reflectare intermediare, precum gîndirea cotidiană, reflectarea mimetică, intuitivă, imaginativă, alegorică, simbolică, mitică, sistemul de semnalizare „unu secund", care este un sistem intermediar de semnale ale semnalelor, dar care nu ajunge la concepte și expresie verbală, toate acestea au un rol deosebit de important pentru înțelegerea creației și receptării poetice. Dificultatea definirii operei de artă și a receptării ei constă tocmai în interferența, într-o alcătuire unică și omogenă, a unor modalități de reflectare foarte diferite. Forma artistică (poetică) se realizează ca un fericit act de sinteză a unor modalități diferite de reflectare — senzoriale, maginative, intuitive, simbolice etc.

Ceea ce trebuie subliniat este faptul că toate aceste modalități de reflectare implicate în procesul creației și receptării artistice au un caracter antropomorfizant. Nimic nu este reflectat în sine, după structura obiectului, ca în cunoașterea conceptuală, ci totul este reflectat pentru subiect, atît în procesul de creație, unde realitatea naturii și natura omului sînt reflectate artistic, cît și în procesul receptării, care nu se îndreaptă, cu toate procesele intelectuale pe care le presupune, spre operă ca obiect, ci spre operă ca valoare pentru subiect.

Tehnicile moderne de investigație științifică, care s-au extins și asupra studiului artei și literaturii, nu se pot limita multă vreme numai la atenția pe care o acordă operei literare ca obiect fizic, ci trebuie să atragă în sfera de preocupări și componenta subiectivă a obiectului artistic pentru a găsi, într-adevăr, explicația științifică pentru un fenomen complex, ce se sustrage interpretărilor simpliste. Criticul luminează condiția însăși a operei, natura ei de cvasisubiect, punîndu-și în evidență propria-i subiectivitate ca element constitutiv al valorii. Opera poetică se desăvîrșește ca valoare numai prin subiectivitatea receptorului, numai trecînd prin sfera sensi-

Scanned with OKEN Scanner

bilității, imaginației și intelectului său, iar critica literară relevă această desăvîrșire într-o conștiință poetică exemplară.

S-au făcut încercări de a studia un text poetic ca dialog și sinteză a tuturor textelor preexistente și concomitente lui într-o literatură dată. Dar nu s-a făcut nici o încercare, posibilă în cazul marilor valori poetice, de a studia un text poetic ca dialog și sinteză a tuturor receptărilor ei critice. Și dacă acest studiu ar fi corelat cu acela al contextelor axiologice mai vaste — artistice, epistemologice, mitice, culturale, sociale — s-ar putea urmări, într-adevăr, viața în timp, ca valoare, a operei literare și s-ar descoperi, poate, multe dintre condiționările viabilității ei.

Scanned with OKEN Scanner

ÎNCHEIERE

Din momentul în care se desprinde prin obiectivare de creatorul ei, opera poetică poate să se realizeze în lume ca o existență poetică autentică numai dacă subiectivitatea creatorului este *astfel* obiectivată încît să intre în rezonanță cu subiectivitatea receptoare a timpului și a timpurilor. Destinul operei poetice este uneori atît de imprevizibil din cauza acestei relații, care trebuie declanșată, întreținută și uneori, după o lungă uitare, **reînviată**. Destinul operei poetice este traiectoria receptării ei. Căci opera poetică poate să existe și pasiv, ca un obiect mut și indiferent pentru om, ca o simplă existență fizică. Numai receptarea o trezește din somnul materialității amorfe, pentru a-i da un sens, necesar subiectiv. Astfel, subiectivitatea creatorului, pierdută prin obiectivare, este restituită operei de către lector pe parcursul receptării ei ca obiect care interesează, emoționează și semnifică.

Relația care se stabilește în timpul receptării între obiect și subiect se realizează atît prin *orientarea obiectului către subiect* — în acest sens el este structurat chiar în procesul de creație — cît și prin *orientarea subiectului către obiect*, prin adoptarea unei atitudini adecvate receptării artistice. Obiectul trebuie să fie astfel structurat, încît să vină în întîmpinarea dispozițiilor afective și intelective, educate în sens artistic,

Scanned with OKEN Scanner

ale lectorului. La rîndul său, lectorul este receptor în măsura în care este *receptiv*, în măsura în care își modifică structurile proprii în vederea racordului cu un obiect care nu poate corespunde întru totul subiectivității sale. Receptarea este spațiul în care lectorul și opera poetică își vin reciproc în întîmpinare și se împlinește numai atunci cînd obiectul *este structurat pentru* rezonanță și audiență subiectivă, iar subiectul *este dispus*, adică se află într-o atitudine favorabilă specifică, *să fie receptiv* față de această structură.

Întrucît receptarea poetică este o restructurare subiectivă, din perspectiva preferințelor lectorului, toate forțele spirituale — perceptive, afective, imaginative — îndepărtate ca elemente perturbatorii în procesul de cunoaștere teoretică, participă activ în receptarea operei poetice. Aceasta nu înseamnă însă că intelectul nu participă la restructurarea subiectivă a obiectului; dimpotrivă, poezia solicită intelectul subiectului receptor ca și percepția, imaginația și afectivitatea sa, dar nu prin încordare, ci într-un joc delicat și liber, spontan și fără efort. Intelectul este orientat fie spre structura internă a obiectului, fie spre obiectul integrat într-o serie de obiecte similare, receptate anterior de către lector, cu rezultatul unor firești reacții intelectuale. În a doua situație, asociațiile intelectuale privesc integrarea operei poetice într-un context format din toate lecturile anterioare, din toată cultura poetică a lectorului, cu care în mod spontan și involuntar este confruntat textul receptat. Toate aceste achiziții anterioare sînt coprezente momentului receptării, și de aceea, receptarea poate fi privită ca un adevărat dialog al textelor poetice cunoscute lectorului, așa după cum textul poetic receptat poate fi privit ca un punct de convergență al tuturor textelor preexistente și coexistente lui în spațiul unei literaturi date. De aceea, lectorul realizează, chiar fără să-și dea seama, nenumărate asociații, comparații și confruntări de natură intelectuală privind textul poetic integrat contextului de

Scanned with OKEN Scanner

receptări poetice efectuate anterior, care deja au creat lectorului o exigență și un gust artistic.

Ca trăire afectivă și intelectuală, receptarea operei poetice se consumă în actul însuși al împlinirii ei și efemeritatea nu îi este contrazisă de eventualele repetări ulterioare. Chiar dacă acestea aparțin aceluiași subiect, identitatea receptărilor este exclusă, deoarece practic este imposibil să se realizeze aceeași configurație subiectivă — dispoziții afective, asociații, rezonanțe intelectuale etc. Dar, în ciuda posibilității teoretice de a exista o infinitate de receptări diferite pentru aceeași operă literară, se poate vorbi de o *invariantă* a receptării, de un ansamblu de elemente constante, regăsite în toate realizările concrete ale receptării. Această invariantă este izomorfă cu obiectul poetic, care, în ultimă instanță, provoacă unor subiecte atît de diferite, sau aceluiași subiect în momente succesive, reacții similare.

Înțelegînd receptarea ca act psihic, punînd în evidență caracterul ei subiectiv, nu trebuie să uităm că opera poetică pune în mișcare toate structurile subiectivității umane. Obiectul, prin prezența și structura sa specifică, este acela care declanșează receptarea, care posedă virtual capacitatea de a înceta să ființeze ca *obiect în sine* și să devină un *obiect pentru subiect*. Prin structura ei obiectivă opera poetică creează acest cîmp de forțe poetice, în care lectorul este condus și căruia i se dă libertatea, într-un grad mai mare sau mai mic, de a-l redimensiona după percepția și imaginația sa, după intelectul și afectivitatea sa. Deci, opera poetică este formată dintr-o constantă și o variabilă, dintr-un obicet fizic imuabil în timp și dintr-o conștiință receptoare, care redimensionează necontenit obiectul și se adaugă ca o permanentă împlinire valorică.

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOGRAFIE

1. ADORNO, Theodor W., *Introduction première*, traduction originale d'extraits de la *Frühe Einleitung* par G. Höhen et M. Jimenez, în *Revue d'Esthétique*, nr. 1, 1975, p. 11—27.
2. ALONSO, Damaso, *Poesia española: ensayo de metodos y limites estilisticos*, Gredos, 1952.
3. ANDREI, Petre, *Filozofia valorii*, București, 1945.
4. ANDREI, Petre, *Valorile estetice și Einfühlung-ul*, în *Cronica*, III, 1, 1968, p. 9.
5. APOSTOL, Pavel, *Normă etică și activitate normată*, București, 1968.
6. APOSTOL, Pavel, *Cibernetică, cunoaștere, acțiune*, București, 1969.
7. AUERBACH, Erich, *Mimesis*, București, 1967.
8. AYER, A. J., *Langage, Vérité et Logique*, Paris, 1956.
9. BALLY, Charles, *Traité de stylistique française*, Genève, Paris, 1951.
10. BARILLI, Renato, *Poetică și retorică*, București, 1975.
11. BARTHES, Roland, *Mythologie*, Paris, 1957.
12. BARTHES, Roland, *Rhétorique de l'image*, în *Communications*, nr. 4 1964, p. 40—52.
13. BARTHES, Roland, *Eléments de sémiologie*, în *Communications*, nr. 4, 1964, p. 91—136.
14. BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, 1970.
15. BATTAGLIA, Felice, *Il valore estetico*, Marceliana, 1963.
16. BEARDSLEY, Monroe C., *The Descriptivist Account of Aesthetic Attributions*, în *Revue Internationale de Philosophie*, XXVIII, nr. 109, fasc. 3, 1974, p. 336—353.
17. BELLERT, Irena, *On a Condition of the Coherence of Texts*, în *Semiotica*, II (1970), nr. 4, p. 335—363.

Scanned with OKEN Scanner

43. CARACOSTEA, Dimitrie, *Expresivitatea limbii române*, Bucureşti, 1942.
44. CARNAP, Rudolf, *La science et la métaphysique devant l'analyse logique du langage*, Paris, 1934.
45. CARNAP, Rudolf, *Philosophy and Logical Syntax*, London, 1935.
46. CARNAP, Rudolf, *Semnificaţie şi necesitate*, Cluj, 1972.
47. CARVALHO, Amorin de, *De la connaissance en général à la connaissance esthétique*, Paris, 1973.
48. CASEY, E. S., *Expression and Communication in Art*, în *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 30 (1971), nr. 2, p. 197—208.
49. CASSIRER, Ernest, *Le langage et la construction du monde des objets* (trad. Guillaume), în *Journal de Psychologie normale et pathologique*, vol. XXX, 1932, p. 18—44.
50. CASSIRER, Ernest, *The Philosophy of symbolic forms*, New Haven, London, 1957.
51. CAUDWELL, Charles, *Illusion and Reality*, London, 1950.
52. CAZACU, Boris, *Messaggio poetico chiuso e messaggio poetico aperto*, în *Lingua e Stile*, IV (1969), nr. 1, p. 77—83.
53. CĂLINESCU, George, *Principii de estetică*, Bucureşti, 1968.
54. CEDERGREN, J. Henrietta and SANKOFF, David, *Variable rules: performance as a statistical reflection of competence*, în *Language*, 50 (1974), nr. 2, p. 333—356.
55. * * *, *Le Cercle de Prague*, în *Change*, 3, 1969 (număr omagial).
56. CHAO, Yuen Ren, *Language and Symbolic Systems*, Cambridge, 1968.
57. CHARLTON, William, *Living and Dead Metaphors*, în *The British Journal of Aesthetics*, vol. 15, nr. 2, 1975, p. 172—179.
58. CHEŢAN, Octavian, *Filozofie şi axiologie*, în *Revista de filozofie*, tom 20, nr. 1, 1973, p. 179—187.
59. CHOMSKY, Noam, *Degrees of grammaticalness*, în J. A. Fodor, J. J. Katz (eds), *The Structure of Language*, New Jersey, 1964, p. 384—389.
60. CHOMSKY, Noam, *The Logical Structure of Linguistic Theory*, Massachusetts, 1955.
61. CHOMSKY, Noam, *Syntactic Structures*, the Hague, 1957.
62. CHOMSKY, Noam, *Aspects of the Theory of Syntax*, Cambridge, Massachusetts, 1965.
63. CHOMSKY, Noam, *Language and Mind*, New York, 1968.
64. COHEN, Jean, *Structure du langage poétique*, Paris, 1966.
65. COHEN, Jean, *Poésie et motivation*, în *Poétique*, 11, 1972, p. 434—446.

inv. 182268

Scanned with OKEN Scanner

357. VIANU, T., *Estetica*, București, 1968.
358. VIANU, T., *Originea și valabilitatea valorilor*, în I. Pascadi (ed), *Din tradițiile gîndirii axiologice românești*, București, 1970.
359. VLAD, Ion, *Descoperirea operei. Comentarii de teorie literară*, Cluj, 1970.
360. VLAD, I., *Între analiză și sinteză*, Cluj, 1970.
361. VLAD, I., *Convergențe (Concepte și alternative ale lecturii)*, Cluj, 1972.
261b. VLAD, Ion, *Lectura : un eveniment al cunoașterii*, București, 1977.
362. VOLKELT, J., *System der Ästhetik*, München, 1905 (I), 1910 (II), 1914 (III).
363. WALD, Henri, *Limbaj și valoare*, București, 1973.
364. WALSH, William, *The Use of Imagination. Educational Thought and the Literary Mind*, London, 1959.
365. WEINREICH, Uriel, *Explorations in Semantic Theory*, în Thomas A. Sebeok (ed), *Current Trends in Linguistics*, vol. 3, The Hague, Paris, 1966, p. 395—477.
366. WELLEK, René, *Conceptele criticii*, București, 1970.
367. WELLS, Rulon, *A Measure of Subjective Information*, în *Proceedings of Symposia in Applied Mathematics*, XII, 1961, p. 237—244.
368. WIERZBINSKA, Alina, *Some Concepts of Contextualistic Aesthetics*, în *Actes du Cinquième Congrès International d'Esthétique*, Amsterdam, 1964, p. 495—497.
369. WILSON, J. R. S., *Emotion and Object*, Cambridge, 1972.
370. WIMMER, Christine, *La prosodie et le système de la langue*, în *Travaux de linguistique et de littérature*, XIII (1975), nr. 1, p. 277—298.
371. WIMSATT, W. K. Jr., *The Verbal Icon. Studies in the Poetry*, Lexington, Kentucky, 1954.
372. WINDELBAND, W., *Lehrbuch der Geschichte der Philosophie*, 1892.
373. WLODARCZYK, Hélène, *La grammaire générative applicative de S. K. Šaumjan*, în *Langage*, VIII (1974), nr. 33, p. 15—64.
374. WRIGHT, G. H. von, *An Essay in Modal Logic*, Amsterdam, 1958.
375. ZIFF, Paul, *On understanding „understanding utterances"*, in F. Katz—J. Fodor (eds), *The Structure of Language. Readings in the Philosophy of Language*, New Jersey, 1964, p. 390—399.

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

CUVÎNT ÎNAINTE (Silvian Iosifescu) *5*

INTRODUCERE *9*

Capitolul I

PERSPECTIVĂ LINGVISTICĂ *15*

1. Poeticitate și receptare *15*
2. Figură și poeticitate *25*
3. Forma poetică și receptarea *27*
4. Semnificația poetică și receptarea *31*
5. Particularitățile codului poetic și receptarea *53*
6. Expresivitatea mesajului poetic și receptarea *67*
7. Conotațiile mesajului poetic și receptarea *73*
8. Funcția conativă în mesajul poetic *81*
9. Sincretismul proceselor receptive *85*

Capitolul II

PERSPECTIVĂ AXIOLOGICĂ *92*

1. Valoare și receptare *92*
2. Natura relațională a valorii *94*
3. Judecata de gust și judecata de valoare *99*
4. Paradoxul kantian al judecății de gust *106*
5. Soluții axiologice pentru paradoxul kantian al judecății de gust *109*

Scanned with OKEN Scanner

6. Valoarea ca întoarcere la sine a subiectivității prin obiectivare *130*
7. Evaluare și receptare *136*

Capitolul III

CRITICA LITERARĂ CA FORMĂ A RECEPTĂRII *140*

1. Receptarea critică a literaturii *140*
2. Paradoxul criticii literare *145*
3. Impresionismul — atitudinea subiectivă în critică *146*
4. Lectura teoretică a textului — atitudinea obiectivă în critică *148*
5. Tipuri de lecturi teoretice *152*
6. Critica literară ca receptare valorică *188*

Încheiere *195*

Bibliografie *199*

Scanned with OKEN Scanner

LECTOR: VIORICA PETROVICI
TEHNOREDACTOR: GHEORGHE POPOVICI
APĂRUT: 1980. BUN DE TIPAR 20.V.1980.
COLI TIPAR 13,75

Tiparul executat sub comanda
nr. 1/702 la
Întreprinderea poligrafică
„13 Decembrie 1918",
str. Grigore Alexandrescu nr. 89—97
București,
Republica Socialistă România

Scanned with OKEN Scanner

Cu privire la receptarea poeziei, Ecaterina Mihăilă ne oferă o carte cu totul remarcabilă. Este o surpriză îmbucurătoare, chiar pentru aceia care au cunoscut activitatea anterioară a autoarei, materializată în mai multe studii și, mai ales, într-un substanțial capitol despre poetica matematică din volumul colectiv Analiză și interpretare (Editura științifică, 1972).

Receptarea poetică e construită și gîndită original, aduce un punct de vedere argumentat cu fermitate liniștită și are, în același timp, o notabilă capacitate informativă, expunînd foarte concis esența cîtorva direcții principale din poetica ultimelor decenii.

SILVIAN IOSIFESCU

Lei 8,25

Scanned with OKEN Scanner